

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

SANDRO LAURI DA SILVA GALARÇA

SUJEITO, DISCURSO E DELINQUÊNCIA:
uma cartografia de A Sangue Frio

Tese de Doutorado

FLORIANÓPOLIS

2010

SANDRO LAURI DA SILVA GALARÇA

SUJEITO, DISCURSO E DELINQUÊNCIA:

uma cartografia de A Sangue Frio

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito parcial à
obtenção do grau de Doutor em
Literatura.**

Orientador: Prof. Pedro de Souza, Dr.

FLORIANÓPOLIS, 2010

Agradecimentos

Uma caminhada tão longa como esta fica mais fácil quando algumas pessoas especiais colaboram das mais diversas formas. Um olhar compreensivo, uma palavra amiga, um gesto de apoio. Aqui, um abraço vale ouro. Foram quase quatro anos de estrada, aulas, orientações presenciais ou a distância. Milhares de quilômetros percorridos na BR-101 e horas a fio em uma carteira no prédio do CCE. Ao fim da jornada, tudo parece ter passado tão rápido. As disciplinas, os corredores, o café, a qualificação, as leituras, a tese.

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao professor Dr. Pedro de Souza, uma verdadeira luz-guia num emaranhado de textos, teorias, símbolos por vezes indecifráveis. Uma palavra de simplicidade num universo de dúvidas, incertezas, nebulosidade. Meu reconhecimento pela paciência e pela compreensão nos momentos mais difíceis e, se tenho algo a lamentar, é o fato de não dispor de mais tempo em sua companhia, seja nas orientações, seja nas conversas que por diversas vezes me chamaram de volta à Terra.

Quero registrar os agradecimentos a todas as pessoas e que, de uma forma ou de outra, contribuíram ou me empurrando no sentido certo ou me segurando quando enveredava para o caminho errado. Um obrigadão para a Yana, minha amiga americana-ticana-mineira, na produção do abstract. Ao Rogério Christofoletti, pelos livros emprestados, pelas dicas, pelos agenciamentos.

À coordenação dos cursos de Comunicação Social da Univali, aos amigos que entenderam minha ausência e à minha família, que compreendeu o efeito danoso do isolamento nos indivíduos mesmo sem concordar com sua causa. Às amigas Leila Blauth e Cristiane Badin, não só pelas cópias, mas pelas palavras de incentivo.

A todas as pessoas que, nos corredores da Universidade, perguntaram sobre o andamento da tese, mesmo sem saber o quanto isso acelerava minha ansiedade e me colocava contra a parede.

E à minha alma gêmea, Marli, pelos motivos que só o coração explica.

Para Vinícius, Renata e Gabriel

Para Ivo e Odite Galarça (*in memoriam*)

Para Honório e Rosalina da Silva.

“Mas eis que outra prova que não parecerá, talvez, inteiramente desprezível. A loucura deve gozar de grande favor no céu, visto como diariamente se lhe perdoam faltas que jamais se perdoariam a um sábio”.

Arthur Schopenhauer
O livre arbítrio

RESUMO

Sujeito, discurso e delinquência – uma cartografia de A Sangue Frio apresenta uma descrição que se debruça sobre os signos narrativos que constroem a instituição da prisão e seu reflexo na produção dos sujeitos. Não se leva em consideração somente o universo semântico em que se dá a instituição da prisão, assim como a punição e também o controle – o ambiente, o comportamento, as vestes, as características destas personagens ou, a rigor, a personalidade dos envolvidos – mas também como é constituído o sujeito que emerge deste discurso em *A sangue Frio*, de Truman Capote. Para isso, esta obra será lida pela lente do pensamento de Michel Foucault e de seu entendimento sobre a construção dos sujeitos a partir da narrativa que se forma sobre ele. Torna-se necessário aceitar que Foucault não só pensa, mas parte da existência de uma dualidade que põe, de um lado, a forma representada pela visibilidade da prisão; e de outro, o conteúdo composto pelos enunciados, que dão sustentação às punições em si, pela autenticidade encontrada no direito penal e pela legitimação de um sistema de punições por meio de um discurso “oficial” sobre a delinquência. Vale lembrar que não se trata de focar a observação no crime ou no criminoso, muito menos nos motivos ou nas consequências dos atos praticados por cada um de seus atores, mas no universo de significados usados por Truman Capote em *A Sangue Frio* na construção cênica, tanto do ambiente quanto nas relações de tempo e espaço; na construção dos próprios personagens apresentados; e, por extensão, no próprio discurso ficcional que constrói o sujeito. A presente tese de doutoramento está sustentada por um questionamento central: quem é esse sujeito constituído não a partir de seu ato, mas pelos enunciados que narram as causas e consequências deste ato, que o tornam público e lhe dão autenticidade?

ABSTRACT

Subject, discourse and delinquency – a cartography of In Cold Blood presents a description about the narrative signs which construct the institution of prison and its reflex in the production of the subject. Not only takes into account the semantic universe in which it is formed the institution of prison, as well as punishment and control – the surrounding, behavior, the vests, the characteristics of these characters or, indeed, the personality of those involved – but also comprises the subject that emerges from *In Cold Blood* discourse, by Truman Capote. Thus, this piece will be read through the lens of Michel Foucault studies and his comprehension about the construction of the subjects from the narrative that produce this subject. It becomes necessary to accept that Foucault not only thinks, but assumes the duality of two sides, one is the way to represent the visibility of prison; and the other is the contents consisted by statements that sustains its punishment, by the authenticity found in penal law and the legitimacy of a system of punishment that uses an "official" discourse about delinquency. It is also important to say that the focus is not the observation of the crime or the criminal, neither the reasons nor the consequences of the acts performed by each actor, but the focus is on the universe of meanings used by Truman Capote's *In Cold Blood* in the scenic construction of both, the surrounding and the relations of time and space; in the construction of his own characters presented; and, for extension, his own fictional discourse that constructs the subject. This thesis is sustained by a main question: who is this subject constructed not based on his acts, but by the narrative about causes and consequences of his acts, which make him public and give him authenticity?

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – REPRESENTAÇÃO FICCIONAL E CONSTRUÇÃO DA REALIDADE.....	20
1.1 As marcas narrativas contam uma história.....	20
1.2 Imaginação e percepção	24
1.3 A construção da narrativa ficcional.....	27
1.4 A intervenção do narrador.....	28
1.5 Narrar e descrever.....	37
1.6 Alegoria em Lukács.....	41
1.7 O trabalho da representação.....	46
CAPÍTULO 2 – O ESPAÇO COMO CENÁRIO DOS ACONTECIMENTOS.....	51
2.1 Os lugares onde a narrativa se desenvolve.....	51
2.2 O conceito de toponímia.....	53
2.3 Descrição e construção cênica.....	56
2.3.1 Holcomb.....	57
2.4 Espaço e produção de sentido.....	61
2.5 Discurso histórico.....	65
2.6 Imaginação.....	75
2.7 River Valley Farm.....	76
2.8 Enunciados descritivos.....	82
2.9 Garden City.....	89
2.10 De Kansas City a Holcomb.....	92
CAPÍTULO 3 – COMO O DISCURSO SOBRE OS PERSONAGENS EMOLDURAM SUAS PRÓPRIAS AÇÕES.....	99
3.1 A experiência do romance.....	99
3.2 De que sujeito estamos falando?.....	102

3.3 Os discursos sobre os sujeitos.....	103
3.4 O sujeito criminoso.....	118
3.5 Religião e subjetividade.....	132
3.6 Cruzamentos ficcionais e subjetivação.....	139
3.7 Uma vida infame.....	147
CAPÍTULO 4 – DISCURSOS DE SUBJETIVIDADE.....	151
4.1 Uma outra possibilidade de discurso.....	151
4.2 Discurso de autenticidade.....	156
4.2.1 Infância.....	164
4.2.2 Juventude.....	164
4.2.3 Recreações – interesse.....	166
4.2.4 Parentes.....	167
4.2.5 Memórias.....	176
4.2.6 O diário secreto de Perry.....	187
4.3 O discurso sobre Dick Hickock.....	191
4.4 Relatos autobiográficos.....	196
CAPÍTULO 5 – O CENÁRIO DA PRISÃO COMO PUNIÇÃO INSTITUCIONAL.....	211
5.1 Da punição generalizada ao sistema de vigilância.....	211
5.2 A fabricação de delinquentes.....	212
5.3 O caminho da reincidência.....	214
5.4 A exemplaridade da punição.....	218
5.5 A punição máxima.....	227
5.5.1 A pena de morte em A Sangue Frio.....	233
5.5.2 O julgamento como espetáculo.....	242
5.5.3 A execução.....	249
CONCLUSÕES.....	252
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	257

INTRODUÇÃO

O cenário de um presídio é um ambiente suficientemente conhecido: grades de ferro com tinta descascada, correntes, cadeados e um som metálico abafado a cada passagem de pavimento. As janelas, quando existem, são pequenas aberturas, normalmente em forma de quadrado e dispostas bem acima das cabeças dos detentos, reforçadas com grossas barras de ferro. As referências de cama, banheiro, refeitório e lazer que se tem da vida do lado de fora são muito diferentes do que as instalações de um presídio oferecem: são acanhadas, mal cuidadas e a padronização do atendimento só leva em consideração a segurança do local e a garantia de que nenhum habitante deste espaço terá sua fuga facilitada.

Quem está preso neste ambiente normalmente tem uma visão mais reduzida das instalações precárias e do aparato de segurança montado à sua volta e, em contrapartida, suas representações parecem-lhes mais significativas. A segurança se apresenta maior do que realmente é e, com o passar do tempo, indivíduos e ambiente entram numa simbiose involuntária, de maneira que fica praticamente impossível separar quem é um e quem é outro. O ambiente molda o homem e o indivíduo acaba envolvido pelo estereótipo: como resistir à força de um assujeitamento de tais proporções? O isolamento que lhe retira do convívio social atinge não somente o corpo, mas pune também a alma: priva-o da liberdade, reduz seus direitos ao confinamento e caça-lhe o livre-arbítrio, uma vez que é o Estado quem decide seu futuro, as roupas que veste, a alimentação do dia, as horas do sono e o nível de sua qualidade de vida.

O isolamento, por outro lado, produz uma invisibilidade aos indivíduos, que somente são notados por quem está fora do ambiente carcerário a partir de um discurso reconstruído simbolicamente. Tal como o Panóptico de Bentham, o lugar de onde tudo se vê e não se pode ser visto, a prisão é um diagrama, uma máquina, no entender de Foucault, assim como a máquina-escola e a máquina-hospital. É essa exposição de forças que constitui o poder exercido sobre os indivíduos confinados temporariamente para pagarem sua culpa. A instituição “prisão”, aqui, não pode ser vista como local de recuperação ou passagem, visto que a própria tecnologia prisional – tecnologia imposta pelo Estado, mas regulada pelo homem, em situação de vantagem, legitimada por um poder derivado de um saber hierárquico – oferece apenas o aperfeiçoamento das

relações criminosas e a concentração da raiva, do desejo de vingança, da sensação de inferioridade.

Os detalhes deste ambiente, das pessoas que ocupam este espaço demarcado pelo sistema prisional e o questionamento sobre a punição imposta aos indivíduos têm sido, reiteradas vezes, trabalhados por autores tanto ficcionais quanto historiadores, jornalistas e até mesmo juristas. Os meandros da detenção, o cenário em que se dá o pagamento da dívida que os delinquentes têm perante a sociedade e a história de alguns indivíduos ganha contornos importantes tanto do ponto de vista documental quanto da observação mais atenta sobre cada uma dessas histórias em particular. De um modo geral esquecidos ou sub-valorizados pela sociedade, os discursos de quem faz parte desse ambiente – poucas vezes analisados, e uma vez que não são demonstrados, não servem para um tipo mais amplo de reflexão e raras vezes chegam ao conhecimento do grande público – têm nestas formas de circulação, ainda que restritas ao meio acadêmico ou a uma parcela menor da sociedade, a oportunidade de constituir um corpo para análise, uma exploração menos superficial e mais analítica.

Dois exemplos clássicos dessa literatura oferecem um corte longitudinal, tanto do sistema carcerário quanto na questão da punição, para dar lugar a uma discussão sobre a história dos sujeitos e, por assim dizer, dos atores deste universo. Cada um a seu modo, o texto de *A Sangue Frio*, de Truman Capote, e *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault, perpassam suas observações sobre uma ampla discussão sobre a punição. Assim, o ponto principal desta tese não se limita a procurar elementos que sejam contra ou a favor da pena de morte, dos suplícios, da tortura ou da prisão em si – uma vez que uma leitura mais apurada possa apontar diversas conclusões neste sentido, mas que já foram suficientemente trabalhadas anteriormente – mas pretende ressaltar a discussão proposta, tanto num como noutro: analisar os elementos presentes nos textos em questão e que levam à construção ficcional de um discurso que põe em suspensão não somente a pena de morte como ato punitivo, ou ainda a questão das punições como um todo, mas a construção do universo simbólico em que se dá as relações entre os sujeitos e a própria constituição ficcional desses sujeitos.

Em *A Sangue Frio*, Truman Capote apresenta várias faces de um sistema penitenciário padronizado, as sutis diferenças dentro de um grande organismo e as

particularidades de sua população carcerária, numa tentativa de questionar o estereótipo amplamente trabalhado nos meios de comunicação. O livro conta a história de quatro membros de uma mesma família, brutalmente assassinada em uma fazenda no interior de Holcomb, Oeste do estado do Kansas, EUA, a partir de uma narrativa que busca, em um primeiro momento, dar ao conhecimento os dois autores dos assassinatos. Na escritura de Capote, não é tão importante entender *como* ou *por que* o crime foi cometido, mas *por quem*. Aqui, o sistema prisional americano é descrito com status de personagem e os elementos cênicos expostos na narrativa acabam compondo um amplo cenário desde a pacata cidade onde o crime acontece até os corredores que levam os condenados à morte por enforcamento.

Importante destacar que a referida obra pertence ao que se convencionou chamar de *New Journalism*, sendo mais do que um simples exemplar, mas um livro emblemático e que marcou uma geração inteira de escritores norte-americanos. O *New Journalism* apresenta marcas como a presença do narrador em primeira pessoa, o texto de natureza mais impressionista e as múltiplas vozes narrativas que se cruzam fortuitamente. Além de Truman Capote, pode-se inserir neste contexto autores como Normal Mailer, Gay Talese, Tom Wolfe e Joseph Mitchels. A importância deste momento literário americano pode ser creditada ao fato de que, ao invés de a literatura criar um romance a partir do cotidiano, é o cotidiano real que começa a ser desnudado pelos traços literários. Talvez por isso o nome “literatura de não-ficção” seja, ao mesmo tempo, algo que dê conta da proposta em voga na década de 1960 nos Estados Unidos, da mesma maneira que traz críticas à sua proposta, por ser impossível alguém querer fazer literatura sem apresentar ficção em sua essência.

Por outro lado, em *Vigiar e Punir*, Michel Foucault propõe uma discussão aprofundada sobre a punição a partir de um método já bastante conhecido: apresenta, em um primeiro momento, como historicamente o corpo dos condenados era exposto à população e como os suplícios tinham a função de exemplaridade na Idade Média. Ao reconstruir também detalhadamente o cenário desta punição e recuperar a crueldade na ostentação dos suplícios, mais do que explicar como estes aconteciam, Foucault busca pôr em discussão a passagem de um sistema que punia essencialmente o corpo do indivíduo para um período em que a punição tinha como alvo a alma dos culpados.

Havia a necessidade de encontrar para cada crime um castigo tal que representasse uma desvantagem ao delinquente, de forma a levá-lo a desistir da ideia do delito. Para dar a entender suas considerações, portanto, Foucault utiliza a história das punições como forma de criar um diálogo entre aquilo que a sociedade considera como delito e o que a própria sociedade sustenta como necessário para evitar o delito. Para esta construção, Foucault lança mão de elementos ficcionais, valendo-se de descrições de cenários, reconstrução de ambientes e toda a simbologia necessária a este investimento.

A metodologia proposta na presente tese de doutoramento será uma análise que pretende debruçar-se sobre os signos que constroem não somente o universo semântico em que se dá a instituição da prisão, assim como a punição e também o controle – o ambiente, o comportamento, as roupas, as características destas personagens ou, a rigor, a personalidade dos envolvidos – mas também como é constituído o sujeito que emerge deste discurso em *A sangue Frio*. Para isso, esta obra será lida pela lente do pensamento de Michel Foucault e de seu entendimento sobre a construção dos sujeitos a partir da narrativa que se forma sobre ele. Destarte, torna-se necessário aceitar que Foucault não só pensa, mas parte da existência de uma dualidade que põe, de um lado, a forma representada pela visibilidade da prisão; e de outro, o conteúdo composto pelos enunciados, que dão sustentação às punições em si, pela autenticidade encontrada no direito penal e pela legitimação de um sistema de punições por meio de um discurso “oficial” sobre a delinquência.

Não se trata, portanto, de focar a observação no crime ou no criminoso, muito menos nos motivos ou nas consequências dos atos praticados por cada um de seus atores, mas no universo de significados usado por Truman Capote em *A Sangue Frio* na construção cênica, tanto do ambiente quanto nas relações de tempo e espaço; na construção dos próprios personagens apresentados; e, por extensão, entender como esse discurso ficcional constrói o sujeito, norteado por um questionamento central: quem é esse sujeito constituído não a partir de seu ato, mas pelos enunciados que narram as causas e consequências deste ato, que o torna público e lhe dá autenticidade? E, a partir daí, entender como os elementos ficcionais são utilizados, de que maneira aparecem nesta obra de Truman Capote e qual efeito provocado no ato da leitura.

Tanto em *Vigiar e Punir* quanto em *A Sangue Frio* há um sujeito criminoso em constituição, não atento nos discursos que se referem ao seu ato, mas nos dispositivos de enunciação sustentados pelos elementos que compõem o espaço, o tempo e os sujeitos encarcerados. Estes vão dizer respeito ao presídio como dispositivo cênico que constrói a figura do criminoso não na cena¹ do crime, mas sim no cenário e nas descrições que dão a ver um criminoso se constituindo. Assim, busca-se explicar melhor a tese de como o prisioneiro é efeito de uma construção subjetiva cuja materialidade está nos elementos cênicos da prisão e no discurso sobre o crime. Entende-se a prisão como um dispositivo ficcionalmente concebido, como lembra Foucault ao discutir a história das punições em geral e, tomando como observação o livro de Truman Capote, no plano da recuperação histórica de um crime e do longo processo de definição da punição que lhe cabe.

O primeiro capítulo traz uma discussão inicial sobre a representação ficcional e a construção da realidade. A partir da identificação de marcas de autoria ficcional em ambos os livros estudados e partindo da ideia de que não se considera ficção como oposição à realidade, mas uma maneira de representá-la, o capítulo ainda busca uma teorização sobre as aproximações entre História e Literatura, história e verdade e na natureza representacional da narrativa. Vamos buscar na teoria sobre o romance os elementos teóricos que vão embasar a análise de *A Sangue Frio* a partir de um recorte que problematiza as questões de um sujeito-personagem de uma narrativa ficcional, tentando explicar como este sujeito emerge de um discurso literário.

Os dois capítulos seguintes têm a intenção de demarcar dois conjuntos importantes de elementos de reconstrução literária: o cenário e os personagens de *A Sangue Frio*. Assim, temos um capítulo 2 que apresenta Holcomb e os cenários em que as principais cenas acontecem na narrativa; e na sequência vemos a descrição dos personagens e a narrativa sobre seu modo de vida, seu perfil profissional, sua vivência cotidiana, os relacionamentos. Aqui, torna-se importante entender o texto de Truman Capote como constante análise comportamental dos indivíduos assassinos e como esse

¹ Chamaremos de cena um excerto da narrativa cuja complexidade se encerra em si mesma e cujo tempo narrativo é passível de um recorte. A analogia que se faz remete à linguagem cinematográfica, na qual uma cena se constitui por uma unidade narrativa singular, que pertence ao universo da obra cinematográfica como um todo, mas conserva uma relação de finalidade que pode ser vista isoladamente.

texto constrói os sujeitos, na mesma perspectiva trabalhada por Michel Foucault, para quem não há um indivíduo fora da história, apenas um indivíduo que faz parte dela.

O quarto capítulo vai focar nos momentos em que o discurso do criminoso aparece com mais nitidez, de modo mais autêntico. Momentos em que em *A Sangue Frio* ele escreve sobre si ou que ele fala sobre si mesmo, analisando cartas, telefonemas, diálogos, fluxos de consciência. Para tanto, serão sobrepostos textos de Michel Foucault presentes em documentos como *Le Groupe D'information sur Le prisons – archives d'une lutte – 1970 -1972*, o livro *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*, além de cartas analisadas por Foucault em *Ditos e Escritos IV*.

Outro capítulo será destinado para uma análise para a prisão enquanto ambiente de uma narrativa, o isolamento, o enclausuramento e os lugares tratados como cenários, ressaltando a vida de cada um dos dois assassinos colocados em *A Sangue Frio* durante o período de prisão, alimentação, relação com as pessoas, como se comportam, o que pensam, modos de expressão, os textos produzidos na prisão, a música, as cartas, as visitas... De acordo com uma análise psicológica e comportamental tendo como eixo temático o exílio enquanto prática de isolamento assim considerada por Michel Foucault, levar-se-á em consideração todas as implicações deste isolamento, desta vida sem liberdade e discutindo, além dos valores de liberdade e igualdade, a condição de vida de quem tem o direito à liberdade negado. *A vida dos homens infames* será desta vez o mapa para uma análise do procedimento das punições em geral e da própria condição de formação de um sujeito dito criminoso pelos enunciados que sua própria história de condenação produzem. Ainda se pretende, neste capítulo final, analisar os traços da condenação em si nos indivíduos, no aparelhamento e o que esta prática provocou na sociedade, na opinião pública e nos próprios condenados em *A Sangue Frio*. Para isso, pretende-se discutir os últimos dias dos condenados no Corredor da Morte, a execução em si, as marcas da exemplaridade, o ritual do enforcamento, a descrição do ambiente em que acontece a execução, a presença de testemunhas. O objetivo deste capítulo é focar no sistema de punições, desde a captura dos envolvidos, o discurso da criminalidade, a composição da cena, o reforço de um discurso de poder, os cruzamentos, as relações de poder existentes, os lugares onde estes poderes circulam

e as marcas de onde este poder é, de fato, exercido a partir de um novo cruzamento com *Vigiar e Punir*, de Michel Foucault.

Pode-se notar de modo mais claro que a preocupação durante toda a tese é detectar onde estão as amarrações ficcionais para sustentar as principais discussões que se levantam em *A Sangue Frio* à luz de uma metodologia de análise de discurso aberta, como propõe Michel Foucault. A busca pelo entendimento da função objetiva das marcas ficcionais na construção da história dos condenados vai encontrar eco no pensamento de Foucault, principalmente quando afirma que o homem, objeto das ciências humanas, somente nos é oferecido ao conhecimento a partir da negação. O indivíduo, nesta perspectiva, só nos é dado enquanto sujeito *a algo* ou *a alguém*, sempre a partir do que ele não é, como se uma soma de enunciados de negação pudesse constituir um indivíduo resultante de um discurso de assujeitamento.

Importante observar a clássica diferenciação que Foucault faz ao longo de seu trabalho sobre os termos subjetivação e assujeitamento. De acordo com Revel (2005) subjetivação designa, para Foucault, um processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, ou mais exatamente, de uma subjetividade. Continua a autora:

Os “modos de subjetivação” ou “processos de subjetivação” do ser humano correspondem, na realidade, a dois tipos de análise: de um lado, os modos de subjetivação que transformam os seres humanos em sujeitos – o que significa que há somente sujeitos objetivados e que os modos de subjetivação são, neste sentido, práticas de objetivação; de outro lado, a maneira pela qual a relação consigo, por meio de um certo número de técnicas, permite constituir-se sujeito de sua própria existência. (2005,p.82)

Por outro lado, a noção de assujeitamento, bem conhecida dos primeiros trabalhos de Foucault, reaparece nos seus últimos textos. O termo é utilizado para a influência de poderes normalizantes sobre os indivíduos, dos quais resultam sujeitos produzidos ou fabricados. Em algumas traduções, o termo “subjetivação” aparece no lugar de “assujeitamento”, o que remete a resultados bastante diferentes. Isso porque o próprio Foucault usa o termo francês “subjectivation”, tradução que resulta em uma ambiguidade entre este termo e “assujettissement”, que traz na sua gênese o aspecto

dominante de submeter-se a, subjeção, ou ainda subjugação, tanto quanto um tirano reinante sobre seus sujeitos, como esclarece Harrer (2005, p. 79).²

A extensa obra de Michel Foucault, especialmente *Vigiar e Punir*, escolhido como mapa para se ler *A Sangue Frio* na presente tese de doutoramento – ainda que outros livros sejam utilizados para a referência metodológica para análise constante no discurso de Truman Capote, como *Hermenêutica do Sujeito*, *Piérre Rivière*, *Microfísica do Poder*, entre outros – mostra que o alvo dos trabalhos do filósofo francês não era o fenômeno do poder, mas criar uma história dos diferentes modos pelos quais os seres humanos tornam-se sujeitos. Pode-se dizer que ele pretendia estudar as formas de constituição do indivíduo moderno, já que em sua obra Foucault se refere a mecanismos de objetivação e subjetivação que concorreriam como processos de constituição do indivíduo.

Entretanto, é necessário cautela quando pensamos o significado dos conceitos de indivíduo e sujeito na obra de Foucault. Quando afirmamos formalmente que os mecanismos de objetivação e subjetivação produzem o indivíduo pós-moderno, pode-se afirmar que o termo sujeito serve para designar o indivíduo preso a uma identidade que ele reconhece enquanto sua. A análise de Foucault, portanto, não começa pelo sujeito, mas consiste em pensar os processos de objetivação e subjetivação que antecedem à constituição deles. Foucault explicita a identidade do indivíduo pós-moderno: objeto dócil e útil e ainda sujeito *a algo* ou *a alguém*.

Assim, podemos dizer que Foucault não toma o sujeito como uma essência pré-histórica, ou a-histórica, nem como condição primeira de todas as coisas. Ele também não tem o sujeito como núcleo central, a partir do qual seriam construídos todos os outros conceitos que formariam seu pensamento que, assim, seria um projeto para mostrar o homem construindo sua própria liberação do jugo do poder. Percebe-se que não existe em Foucault um sujeito pré-estabelecido do qual emanariam as relações de poder. O sujeito do conhecimento é constituído, produzido dentro de uma conjunção de estratégias de poder. Ou seja, é um produto das relações de poder, não seu produtor. O

² Na presente tese de doutoramento, ambos os termos serão empregados, mas cada um com sua finalidade e significado. Por subjetivação determinaremos os processos institucionais que constituem o sujeito numa relação multilateral a partir do poder exercido indiretamente sobre ele. Por assujeitamento, entenderemos os momentos em que essa relação de dependência ao poder formalizado e tangível puder ser verificada de modo direto.

que chamamos de sujeito é, na verdade, um enunciado social, um composto histórico, uma determinada identidade produzida por forças em um determinado período histórico.

Encontramos em Deleuze (1988) a essência da análise metodológica da presente tese e retiramos de seu livro sobre Foucault não só o termo “cartografia”, como aplicamos este conceito para observarmos mais atentamente o que propõe Truman Capote ao debruçar-se sobre a constituição do sujeito criminoso em *A Sangue Frio*. De acordo com Deleuze, Foucault nos demonstra que o poder não está na propriedade, mas no exercício de sua estratégia:

Foucault mostra que a lei não é nem um estado de paz nem o resultado de uma guerra ganha: ela é a própria guerra e a estratégia dessa guerra em ato, exatamente como o poder não é uma propriedade adquirida pela classe dominante, mas um exercício atual de sua estratégia. (Deleuze, 1988, p. 40)

Pretendemos estudar as marcas deste sujeito constituído no discurso de Truman Capote, observando a construção de um sujeito criminoso que é mesmo anterior aos seus atos. Para tanto, parte-se da percepção de que o lugar do sentido não está naquele que discursa e sim na própria discursividade; não no emissor, mas no código que o precede; e, por fim, não no sujeito de significação, mas no significante que a ele se antecipa. Utilizaremos o mapa disponibilizado ao longo da obra de Michel Foucault porque ele sustenta a tese do deslocamento do sujeito doador de sentido para o sujeito constituído pelo discurso a partir da perspectiva da história, quando propõe que não é o sujeito que faz história, mas é constituído por ela.

Recuperando o conceito da fenomenologia de Husserl a partir de Merleau-Ponty (2006), não se trata de tentar entender, nem de buscar o porquê dos fenômenos a partir de uma análise tradicional a respeito do que o discurso nos apresenta. Trata-se de problematizar a constituição de um sujeito criminoso pelos elementos da ficção. Se a fenomenologia é o estudo das essências, como sugere Merleau-Ponty, então essa essência dos sujeitos que pretendemos analisar está longe de ser resolvida, mas representa um processo em constante construção, um processo em transformação, um construto que se cristaliza na representação ficcional dos processos onde se constitui o sujeito sobre o qual se fala.

Objetivamos tecer, a partir do primeiro capítulo, considerações a respeito da obra de Truman Capote, *A Sangue Frio*, como propõe Merleau-Ponty em seu livro *Fenomenologia da Percepção*. Tal qual a proposta do autor ao abrir a terceira parte do livro, no capítulo intitulado “o Cogito”, no qual discute a compreensão sobre o indivíduo herdado de Descartes, a presente tese não tem a pretensão de fechar a discussão proposta a partir de um ponto de vista, nem defende uma única ideia a partir dos sujeitos e dos fenômenos aqui expostos, mas pretende tratar a questão de modo aberto, no qual não há uma fórmula para entender o sujeito nem uma análise dada seguindo este ou aquele modelo. Merleau-Ponty acrescenta que, em *Fenomenologia da Percepção*, as ideias são sempre uma situação aberta, da qual não saberia dar uma fórmula complexa, “e em que eu me debato cegamente até que, como que por milagre, os pensamentos e as palavras se organizem por si mesmos”.

A cada nova leitura de *A Sangue Frio*, a cada tentativa de aproximação com a obra de Michel Foucault, a cada novo olhar sobre a descrição de um cenário ou sobre a narração de um acontecimento, novas propostas analíticas vão surgindo, cada uma delas deixando mais distante a possibilidade de uma análise fechada tal qual conhecemos. É na multiplicidade de olhares e de construções possíveis que esta tese vai sendo construída, a partir múltiplos pontos de vista que se complementam e não necessariamente se excluem.

CAPÍTULO 1

REPRESENTAÇÃO FICCIONAL E CONSTRUÇÃO DA REALIDADE

1.1 As marcas narrativas contam uma história

Dentre os inúmeros signos que se propõe observar aqui, as marcas de autoria ficcional que se encontram na escritura de Truman Capote apontam, inicialmente, para a função fundamental da reconstrução dos ambientes em que se desenvolvem as narrativas ou, então, onde tem palco parte das referências pretendidas no universo do discurso. O discurso emerge a partir do que podemos chamar de linguagem ficcional para cumprir sua finalidade, ainda que, no entender de Foucault, não estejamos entendendo escritura como um objetivo, como um fim, como lembra Deleuze (1988, pág. 33). Ao reconstruir a história de que trata *A Sangue Frio*, Capote demonstra preocupação com a técnica de escritura, o que comprova a busca por um acabamento estético diferenciado como forma de construir um discurso que problematiza as questões de que trata o livro.

A proposta desta tese, portanto, é pinçar elementos do texto de Truman Capote, à luz da obra de Michel Foucault e que, por aproximação ou similaridade, cumpram o papel de ambientação ficcional para a narrativa que se desenha. Uma vez que o aspecto “finalidade” seja deixado de lado, pode-se inferir que a observação se dará pelo texto dado, pelos elementos postos e apresentados assim como são, excluindo daqui a especulação dos objetivos ou intencionalidades do autor. Para isso, pretende-se evidenciar o que se encontra de maior relevância no que diz respeito à formação de uma realidade ficcional a partir dos elementos narrativos: em que ponto esses elementos ligam-se na representação, onde se apoiam, por que se apoiam e qual o efeito que produzem num texto de maior fôlego, como o romance histórico.

A primeira consideração *a priori* a ser feita sobre esse aspecto é de que a utilização do termo ficcional não se opõe, necessariamente, ao que entendemos como realidade. Será usado com o sentido de pertencer ao universo da representação simbólica, ficcional por entendimento, no intuito de identificar e marcar signos que cumprem essa função: ao reconstruírem o ambiente em que ocorreram os fatos, formam

um cenário que serve à ficção que se materializa, mas representam uma realidade existente.

Para alguns estudiosos da História e da Literatura, o conceito de realidade é uma construção humana e não um fenômeno acabado. Para a construção de uma realidade, damos significado a partir de nossa interpretação. Portanto, de modo correspondente, historiadores e escritores produzem suas narrativas com significações pessoais e criam uma reconstrução dessa realidade que já existiu como traços textualizados, utilizando a sua imaginação e a sua interpretação no processo de “ler” o mundo. Como aponta Hutcheon, “os fatos não falam por eles mesmos em qualquer um dos tipos de forma narrativa: quem os descreve fala por eles, fazendo desses fragmentos do passado um todo discursivo” (1993, p. 58).

Também para Foucault não existe algo “dado” que o ato da representação possa copiar. O discurso histórico e realista entende por “realidade” um dado pressuposto, sem explicitar ou mesmo perceber que constrói esse dado à medida que se refere a ele. A literatura do pós-modernismo não pretende refletir “a” realidade ou falar verdades definitivas sobre ela, mas está, sim, consciente de não poder fazê-lo (Hutcheon 1988, pág. 40). Os textos pós-modernistas acabam por reduzir de certo modo a autoridade desses textos que pretendem a verdade – minam a autoridade que não provêm da realidade que eles representam, senão das “convenções culturais que determinam a narrativa e também a construção que designamos realidade” (Siegle 1988, pág. 225 *apud* Hutcheon 2002, pág. 37).

Podemos afirmar que o processo de construção cênica do ambiente é semelhante na forma narrativa encontrada em *A Sangue Frio*, pois dá-se por meio de intertextos, isto é, elas dependem de outros textos previamente estabelecidos para constituírem-se como discurso. Na ficção e na descrição histórica, a reflexão sobre o passado parte do presente: retornamos ao passado para podermos repensar a época atual. Nesse caso, o presente é a mola propulsora, geradora das reflexões sobre o tempo que passou e, como se observa na ficção pós-moderna, sobre o futuro também.

O uso de técnicas literárias para a descrição de um fato real é capaz de dar forma a situações bastante complexas, como o assassinato de quatro pessoas de uma

mesma família, assunto tema de *A Sangue Frio*. É, ainda, mais um recurso empregado a fim de fornecer coerência e finalidade ao texto, revelando uma preocupação com o receptor das informações. Assim como a forma narrativa é imprescindível e comum ao discurso histórico e literário, a sua relevância reside, também, no fato de que ela é o modo pelo qual nós representamos, discursivamente, o conhecimento, como foi declarado por Lyotard em *O Pós-moderno* (1986). Assim, autores de ficção historiadores, no processo de escrita, percorrem, em termos gerais, os mesmos caminhos, utilizando técnicas de escrita semelhantes.

Lyotard salienta que todos os observadores, seja qual for o cenário que eles proponham para dramatizar e compreender o distanciamento entre o estado habitual do saber e aquele que é o seu na idade das ciências, estão de acordo quanto a um fato: a preeminência da forma narrativa na formulação do saber tradicional. Uns tratam esta forma narrativa em si mesma, outros a veem como “uma vestimenta em diacronia dos operadores estruturais que, segundo eles, constituem propriamente o saber que se encontra em jogo; outros ainda lhe dão uma interpretação econômica no sentido freudiano” (Lyotard, 1986, p. 37).

O autor prossegue, dizendo que não é necessário reter tudo senão o fato da forma narrativa, uma vez que o relato é a forma por excelência deste saber, e isto em muitos sentidos. Coloca Lyotard:

Primeiro, estas histórias populares contam o que se pode chamar de formações positivas ou negativas, isto é, os sucessos ou os fracassos que coroam as tentativas dos heróis; e estes sucessos ou fracassos ou dão sua legitimidade às instituições da sociedade (função dos mitos), ou representam modelos primitivos ou negativos (heróis felizes ou infelizes) de integração às instituições estabelecidas (lendas, contos). Estes relatos permitem então, por um lado, definir os critérios de competência que são os da sociedade nas quais eles são contados, e, por outro lado, avaliar, graças a estes critérios, as *performances* que aí se realizam, ou podem se realizar. (1986, p.38)

O que se depreende da reflexão de Lyotard é que se torna necessário levar em consideração, na construção de um relato – histórico ou literário – que aquilo que ele chama de “atos de linguagem” que são pertinentes para este saber não são portanto efetuados somente pelo interlocutor, mas também pelo ouvinte e ainda pelo terceiro do

qual se fala. Em síntese, “o que se transmite com os relatos é o grupo de regras pragmáticas que constitui o vínculo social”.

Assim, muito do que o historiador e o escritor colhem como dados para a confecção da escrita e são dados por relatos apresentam a mesma configuração – são produtos de uma representação social anteriormente constituída. O texto sobre um suposto criminoso, no relato de testemunhas de uma prisão, por exemplo, não seria construído a partir de critérios objetivos da busca, da captura e da descrição física dos indivíduos especificamente, mas seria completada pela imagem e pela representação social que têm estes indivíduos e de como o saber coletivo os constituiu. O resultado desta investigação seria uma construção social anterior ao fato em si, mas contaminada pelo que se supõe do fato e de seus agentes.

Sabemos que *A Sangue Frio* representa o resultado de seis anos de investigação histórico-jornalística, que usou das mais diversas fontes de informação para a reconstrução do relato sobre a morte da família Clutter, em novembro de 1959, no estado do Kansas, EUA. Capote valeu-se de depoimentos de vizinhos, amigos, fontes oficiais, documentos dos mais variados, além, é claro, da observação atenta que o próprio autor fez nas dezenas de vezes que esteve no local e no período em que anotou cada detalhe para a confecção de seu livro. Aqui, Capote cumpriu o papel de historiador, confrontando dados, números, usando o método da história oral para colher os depoimentos e depois transformá-los em narrativa.

Talvez por isso, a abordagem narrativa contribui para a pesquisa histórica pela maneira como as informações são compostas e dispostas, constituindo um novo jeito de apresentar os dados. Além disso, o modo de leitura do romance passa a influenciar o da História, isto é, as contestações do passado feitas no presente, apresentadas nos romances, podem ser encontradas na historiografia que está se tornando mais crítica.

As similaridades e interligações entre essas disciplinas vêm sendo estudadas há algum tempo por ambos os campos do saber. Hayden White (1994) sustenta que os eventos que despertam interesse em historiadores e escritores podem ser de natureza diversa; contudo, as formas, os objetivos e as técnicas ou estratégias desses discursos são as mesmas, por mais distintas que possam parecer no nível superficial de seus

textos. Os romances e as narrativas históricas atuais não somente reproduzem os acontecimentos, mas apresentam e proporcionam reflexões sobre os fatos.

A representação histórica e literária, como afirma Linda Hutcheon (1993), é provisória, pois os leitores não sabem se os textos são histórias falsas ou histórias que fingem ser verdadeiras. Apesar de o material de que se ocupam historiadores e escritores, o fato histórico e o ficcional, ser, basicamente, diferente, eles lidam com um construto humano, organizam fatos e têm uma preocupação em comum: o processo narrativo no que diz respeito à sua teleologia, causalidade e continuidade. As duas formas também são modos de significação existentes e reconhecidos em nossa sociedade e, ainda segundo Hutcheon, “são sistemas culturais de signos, construções cuja ideologia inclui sua aparência de autônomas e autossuficientes” (1991, p.149).

1.2 Imaginação e percepção

Georg Lukács (1976), um dos primeiros críticos a escrever sobre a narrativa histórica como caráter ficcional, define o romance como um gênero inerente à classe burguesa. Para o teórico, apesar de a ficção histórica clássica ter surgido na estética do Romantismo, ela é antirromântica por estar, de modo íntimo, ligada à ascensão da burguesia, às novas mudanças econômicas, sociais e políticas do momento e à conscientização das pessoas sobre a relevância da História do próprio país e do mundo.

Para Lukács, o bom romance histórico resultaria da compreensão do relacionamento entre o passado histórico e o tempo presente. Conforme o autor, o percurso narrativo dos romances históricos não se diferencia dos processos de outros tipos de escrita ficcional. Na década de 60 do século passado, em meio às discussões sobre o romance histórico, o fator totalizante das narrativas começa a ser atacado e questionado por uma necessidade de se privilegiar experiências livres e sem imposições. A partir do questionamento característico do pós-modernismo, deu-se uma busca pelo abandono da totalização das formas tradicionais de narrativa que passaram a ter as antigas noções de finalidade, causalidade e continuidade questionadas e subvertidas pela nova categoria de romance emergente, isto é, os romances históricos pós-modernos.

A “metaficção historiográfica”, como define Hutcheon (1991), institui os limites entre Literatura e História, mas em seguida os desafia: “ela estabelece a ordem totalizante, só para contestá-la, com sua provisoriidade, sua intertextualidade e, muitas vezes, sua fragmentação radicais” (1991, p.155). A realidade referida nessa nova forma de escrita “é sempre, basicamente, a realidade do próprio ato discursivo (daí sua designação como metaficção), mas também a realidade de outros atos discursivos do passado (que constituem a historiografia)” (p. 194).

Com ela, também passamos a ter contato com as histórias dos perdedores e dos vencedores, do centro e dos marginalizados. Ela vai lidar com as obsessões do pós-modernismo, e, diferentemente dos romances históricos tradicionais, não pretende contar a verdade, mas sim apresentar outras possibilidades de interpretação e tentar desvendar de quem é essa verdade. Dessa maneira, forma-se um dos princípios definidores do romance histórico pós-moderno, que é a flexibilidade de interpretação, proporcionando reflexões sobre a própria História.

A ficção pós-moderna é herdeira da crise do sujeito. Assim, os múltiplos pontos de vista surgem a partir da tomada de consciência do autor sobre a dificuldade de trabalhar com vários significados, já que não há distinção entre os discursos narrativos, além de uma busca pela reconstrução do passado sob uma nova perspectiva.

Essa nova forma de romance tem como interesse, também, a natureza dos fatos narrados. Os fatos não traduzem por si só o que existiu no passado, eles sempre aparecem permeados por um ponto de vista. A partir disso, sugere-se uma distinção entre fatos e acontecimentos. Os acontecimentos são formados pelo que existiu em estado bruto e não têm sentido por si mesmos, enquanto os fatos recebem sentido ao serem narrados, eles são a “lapidação” dos acontecimentos, ou seja, tornam-se fatos os acontecimentos que são interpretados e escolhidos para serem narrados (Hutcheon, 1991, p. 161).

Para Hutcheon, este novo tipo de escrita, ao contrário dos romances históricos tradicionais, adota uma ideologia reconhecedora das diferenças. A ficção pós-moderna não nega a História, ela a problematiza, ao mesmo tempo que dela necessita. As personagens marcadas no antigo modelo não têm mais função ou são atacadas

ironicamente. Agora, os protagonistas dos romances pós-modernos são os marginalizados, que passam a ter maior destaque por serem mais interessantes para o mundo atual, pois representam tipos históricos e sociais das grandes massas. Eles condicionam a focalização e podem figurar como principais elementos de um processo narrativo.

A instabilidade da focalização mostra a precariedade do passado, o que facilita, também, o surgimento das múltiplas perspectivas, problematizando o conhecimento da História e favorecendo o surgimento de alternativas e o repensar sobre questões anteriormente dadas como certas. As personagens pós-modernas ainda apresentam um aspecto transcendental porque emergem do passado, podendo significar figuras do presente. Porém, as figuras históricas que fazem parte da trama, geralmente, são subvertidas. A descrição detalhada pode ser incorporada, mas a sua assimilação não é importante, ou seja, aos pormenores não se fornece um significado definitivo.

Outra semelhança entre os romances históricos tradicionais e os pós-modernos, além de lidarem com o real e o ficcional, refere-se à afirmação que ambos fazem sobre a sua ficcionalidade revelada na construção de seus textos, ou seja, ambos compartilham a mesma constituição na qualidade de discurso.

Nessa nova forma de narrativa tudo pode e deve ser questionado. Os romances não surgem para explicar, mostrar ou dar respostas prontas; eles subvertem, questionam, problematizam tudo aquilo que os romances históricos tradicionais e o senso comum davam como certo e já estabelecido. Além disso, sugerem um repensar global das representações pelas quais entendemos o mundo. Essa atitude questionadora dos romances pós-modernos, que é mostrada no texto e na sua estrutura, permite ao leitor construir uma interpretação própria sobre o que é narrado e forma uma consciência em relação aos processos envolvidos na sua criação e na sua constituição.

1.3 – A construção da narrativa ficcional

Entendemos que o romance, e as obras em questão na presente tese de doutoramento, está enraizado nas formas retóricas dos discursos primitivos. O discurso retórico, como lembra Bakhtin, tomado como objeto de estudo em toda a sua

diversidade histórica, exerce influência revolucionária na lingüística e na filosofia da linguagem. As formas retóricas revelam, segundo o autor, os aspectos próprios a qualquer discurso, como sua dialogização interna e os fenômenos que o acompanham, e que não teriam sido suficientemente estudados e compreendidos no que se refere à importância para a linguagem.

Destarte, torna-se igualmente importante o significado específicos das formas retóricas para a compreensão do romance, já que se encontra em uma semelhança genética com as formas retóricas. Toda a sua profunda interação com o que Bakhtin chama de os gêneros retóricos vivos – jornalísticos, morais, filosóficos e outros – não foi interrompida quanto a sua interação com os gêneros literários – épicos, dramáticos e líricos. O autor sustenta que “numa constante inter-relação mútua o discurso do romance teria conservado sua originalidade qualitativa irreduzível à palavra retórica”. (1988, pág. 80)

Para explorar as obras de ficção descritas na presente tese, torna-se necessário levar em consideração a existência de marcas retóricas na construção do romance moderno, numa perspectiva de que o romance é um gênero literário cuja herança discursiva traz traços de uma retórica evidente. Para melhor pensar sobre esse aspecto, vale recorrer mais uma vez ao que Bakhtin expressa como determinante para a observação discursiva do romance:

A filosofia da linguagem, a lingüística e a estilística postulam uma relação simples e espontânea do locutor em relação a sua própria linguagem, única e singular, e uma realização simples dessa linguagem na enunciação monológica do indivíduo. Elas conhecem apenas dois polos da vida do discurso entre os quais se situam todos os seus fenômenos lingüísticos e estilísticos que lhe são acessíveis, *o sistema da linguagem única e o indivíduo que fala nessa linguagem.* (1988, p. 80)

Daqui depreendemos que ambos os autores cuja obra será descrita mais detalhadamente aqui – Capote e Foucault – apresentam uma linguagem relacionada à época em que escrevem, em discursos historicamente constituídos por sinais semânticos. Os textos, como organismos vivos e que se autorrelacionam, evidenciam a língua e a linguagem do dia, da época, de um grupo social, de um gênero, de uma

tendência etc. Torna-se possível fazer uma exposição mais e ampliada dos enunciados envolvidos na ficção, entendendo-os como unidades de tendências da vida social. Portanto, o verdadeiro meio de enunciação, onde estes enunciados vivem e se formam – o corpo social – é um “plurilinguismo dialogizado”, como refere Bakhtin, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual (1988, p. 81).

1.4 – A intervenção do narrador

Na última frase de *O Narrador*, Walter Benjamin (1994) afirma que “o narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo”. O texto, de 1936, traça considerações sobre a obra de Nikolai Leskov e é onde Benjamin considera que a arte de narrar está em vias de extinção. O autor fundamenta esta visão pessimista ao considerar que as experiências estavam em baixa e que o valor das histórias que se contavam era cada vez menor. Como exemplo, cita as histórias sobre a Primeira Guerra, observando que os combatentes voltavam do campo de batalha pobres em experiência, os acontecimentos de guerra não rendiam boas histórias. E o que se difundiu dez anos depois, na série de livros que se escreveu sobre a guerra, não guardavam nada semelhante com as histórias transmitidas de boca em boca.

Na visão de Benjamin, os autores da ficção vão buscar na experiência transmitida de pessoa para pessoa a fonte para sua escrita e as melhores narrativas seriam aquelas mais próximas às histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Por sua representatividade e verossimilhança com o que de fato acontece no cotidiano social, as histórias que passam essa mesma experiência encontram eco nos leitores pertencentes ao mesmo contexto ou que têm uma certa referência a esse contexto narrado. O autor acredita que a figura do narrador só se torna de fato notável quando temos presentes duas características: ou o narrador é alguém que vem de longe, e tem histórias para contar de lugares não conhecidos e peculiares; ou representa alguém que conhece profundamente suas histórias e tradições. Esses dois narradores principais teriam produzido, ao longo dos tempos, todas as respectivas famílias de narradores.

Ainda de acordo com Benjamin, cada uma dessas famílias teria conservado, mesmo com o passar do tempo, suas características próprias, lembrando ainda que esses dois modelos constituem apenas os tipos fundamentais. Os narradores posteriores aos camponeses e os marujos, de acordo com a tese de Benjamin, portanto, desenvolveriam idiossincrasias ligadas muito mais ao estilo pessoal e ao ambiente em que aprenderam a narrar do que uma nova forma narrativa, que manteria seus traços mais fundamentais até a modernidade.

Ao grupo de narradores que conseguem transcender ao acontecimento e transformá-lo em história, Benjamin chama-os de narradores natos. Estes, por sua vez, estabelecem um diálogo de cumplicidade entre os leitores e o que está sendo contado, numa perspectiva de que esta narrativa sempre traz consigo, mesmo que às vezes latente, uma dimensão utilitária. Para o autor, esta utilidade pode ser vista num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou numa norma de vida. “De qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, diz Benjamin. E explica mais uma vez o motivo da decadência da forma narrativa na modernidade:

O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo do que ver nele um “sintoma de decadência” ou uma característica “moderna”. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1994, p.198)

A pergunta que muitos se fazem é que, com a decadência do narrador, o romance estaria morrendo? O romance, que nasce como testemunha do declínio da Idade Média, se transforma de acordo com a própria sociedade. Schüler (1989) lembra que o romance retratou, desde o começo, conflitos medievais e a vida cotidiana, opondo-se a noções medievais latinas. Os leitores do romance, ao se libertarem da oralidade medieval, adquiriram novos hábitos e o romance criou núcleos que se desligaram do púlpito, lugar de onde emanam-se as ideias e centro de discussão política social.

A leitura, que era então restrita a um número bastante reduzido de letrados, conquistou novos espaços, popularizou-se. Lido isoladamente, o romance abalou a vida em comunidade, exigida pelas outras artes (pintura, teatro, música, arquitetura etc). Uma vez que se dirigia ao indivíduo fora da sociedade, o romance favoreceu o tratamento de problemas reservados, de conflitos interiores antes não expostos ao corpo social. O fenômeno leva a um individualismo que amadurece em fins do século XVIII, quando uma série de razões conduziram uma nova leva de leitores ao romance.

Benjamim lembra que o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria história ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas às experiências de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. “Escrever um romance significa, na descrição de uma vida, levar o incomensurável aos seus últimos limites”, lembra Benjamin.

Isso porque o mundo imaginário oferece espaço para repousar das agressões cotidianas. O enredo apresenta coerências que os fatos recusam no dia-a-dia do homem em sociedade. O discurso da ficção, disseminando palavras, dribla o silêncio e o medo da morte. O romance neutraliza um pouco as dificuldades da vida e faz do leitor um sujeito mais preparado para enfrentá-las com renovado vigor.

Com o processo de reprodução em série e o barateamento do livro, ler deixou de ser um privilégio de nobres e burgueses. A página impressa populariza as histórias de cavalaria, capa e espada, donzelas em perigo, traições e amores impossíveis, arrebatando a preferência de uma faixa considerável da população. O romance em forma de folhetim, que circulava nos jornais da época, matava um pouco da fome pela ficção, como refere Schüller (1989). Foi essa ampliação dos leitores que determinou a necessidade de diversificação temática da produção romanesca moderna e, conseqüentemente, a popularização do modelo, e imortalizou escritores de uma época. Refere Schüller:

Walter Scott reanimou episódios perdidos nos desvãos da história; Goethe acompanhou as peripécias de um jovem,

Wilhelm Meister, na formação do caráter e nos embates da vida; Stendhal se deteve nos conflitos dos que, numa sociedade competitiva, se atiraram apaixonadamente à ascensão social; Balzac construiu amplo painel de caracteres da sociedade parisiense; Flaubert desvendou os sonhos dos que não se conformam com vida medíocre; Zola procurou em ambientes sórdidos a verdade da natureza humana. Surgem, assim, o romance histórico, o romance de formação, o romance psicológico, o romance social, o romance realista, o romance naturalista. (1989, p. 7)

Neste contexto, a narrativa romanesca começa a competir com os diversos ramos das ciências que surgiam, no empenho de apanhar e interpretar e, principalmente, representar a realidade. Diferentemente da narrativa clássica, que Bakhtin chama de gêneros elevados, que se apoia no passado épico, cujo contato não acontece senão por uma recuperação de memória coletiva. A acentuação de valores não repousaria então no futuro, uma vez que o cânone literário só é obtido numa apreensão de eternidade atemporal. O autor ilustra muito bem essa passagem, quando fala que representar e imortalizar um acontecimento pelo discurso literário – ainda que mitológico – só é possível e viável para aquilo que é digno de ser comemorado e mantido na memória dos descendentes. Escreve Bakhtin:

É no plano antecipado de sua longínqua memória que ele assume a forma. Para os seus contemporâneos, a atualidade (que não virá a ser memória) é comemorada em argila, e aquela que visa o futuro (a posteridade) é comemorada em mármore ou bronze. (1998, p. 410)

Isso quer dizer que o mundo da grande literatura é comemorado no passado, no distante plano da memória, mas diga-se não dentro de um passado real e relativo, que está ligado ao presente por constantes transições temporais, mas no passado de valores dos começos e dos fastígios. Já o romance fala de uma época contemporânea e, como tal, enquanto conserva o seu aspecto de qualidade viva, não pode servir de objeto de representação de gêneros elevados. A atualidade da época é uma atitude de nível inferior em comparação com o passado épico. Bakhtin lembra que menos que tudo ela pode atuar como ponto de partida para a interpretação e avaliação literárias.

A observação da sociedade que transparece no romance necessita de uma aproximação espaço-temporal contemporânea para compor uma representatividade que vai identificar o corpo social, formado pelas ações dos indivíduos. A vida atual, o presente vulgar, instável e transitório, a noção de uma vida sem começo e sem fim até então era objeto de representação dos gêneros inferiores. O “passado absoluto” dos deuses, dos semideuses e dos heróis atualiza-se no romance, rebaixa-se segundo Bakhtin, e é representado no nível da atualidade, no ambiente dos costumes da época, na linguagem vulgar daquele tempo.

No romance, assim como na representação cômica utilizada por Bakhtin para análise, é característico ainda mais o diálogo narrado, emoldurado por uma narração dialógica. A característica é uma grande proximidade da linguagem do romance com a linguagem coloquial popular, e é característico que os diálogos tenham revelado um sistema bastante complexo de estilos, usando expressões idiomáticas, dialetos, interjeições para representar de modo mais aproximado a realidade dos personagens. O ponto de partida para o enredo é a atualidade, as pessoas da época e suas opiniões. A partir desta atualidade de muitas vozes e línguas, da experiência e do conhecimento pessoais é que o narrador orienta e situa o leitor no mundo e no tempo.

O campo de representação do mundo modifica-se segundo os gêneros e as épocas de desenvolvimento da literatura. Ele é organizado de maneiras diferentes e limitado de vários modos no espaço e no tempo. Desta maneira, o romance está ligado aos elementos de um presente inacabado e o romancista gravita em torno daquilo que está em construção. Assim, o narrador pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, como escreve Bakhtin.

Isso não se trata apenas da aparição da imagem de um narrador no campo da representação, trata-se também do fato que o autor autêntico, formal e primeiro aparece a cada relação com o mundo representado. Elas se encontram agora nas mesmas medidas temporais, que mostram num único plano o discurso do autor com o discurso do personagem projetado e que pode atuar junto com ele nas mútuas relações dialógicas. O mundo que o narrador vê será o mundo enxergado pelo leitor, uma vez que suas

descrições, suas comparações, os elementos do discurso ficcional reconstruído pelo texto do romance a partir de sua lente serão dados como a única realidade existente.

É esta nova posição do autor e sua formalidade na zona de contato com o mundo representado que torna possível sua aparição no campo de representação da imagem do autor. É pelo narrador enquanto responsável pela construção simbólica da realidade e, mais do que isso, pela avaliação que se pode fazer do uso destes símbolos que vemos um autor constituído. Embora não seja objetivo da presente tese de doutoramento, entender a significação estilística que tem a posição do autor no processo de narração ajuda a compreender a principal especificidade do romance enquanto gênero literário.

Na medida em que não nos propomos a aprofundar a questão em torno do autor da narrativa, preferimos considerar o que Benjamin escreve a respeito das marcas evidentes de um narrador, para complementar a intenção de Bakhtin. Benjamin lembra que por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós no que ele chama de “atualidade viva”, que está ligada à temporalidade presente no momento de sua escrita, em anacronismo com o momento em que a obra é lida. Ele diz que os traços do narrador sempre aparecem, principalmente aqueles traços mais evidentes, grandes e simples, como um rosto humano ou a silhueta de um animal aparecem num rochedo para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável.

Deslocada do narrador para ficar mais centrada na tese de que o enunciado torna-se mais importante do que quem o enuncia, cabe voltar à constatação inicial de que desde o início romance foi constituído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato direto com esta realidade inacabada. Sua base repousava na experiência pessoal e na livre invenção criadora. O romance, deste modo, como lembra Bakhtin, foi feito de um composto diferente dos outros gêneros acabados, portanto, é de uma natureza diferente.

O autor citado acredita que com o romance e no romance se originou o futuro de toda a literatura. Bakhtin explica essa teoria:

Por isso, uma vez nascido, ele não pode ser simplesmente um gênero ao lado dos outros gêneros e tampouco pode estabelecer relações mútuas com eles, no sentido de uma coexistência pacífica e harmoniosa. Diante do romance todos os outros gêneros começam a ressoar de maneira diferente. Tem início um longo conflito pela romancização dos outros gêneros, pelo engajamento deles na zona de contato com a atualidade inacabada. O curso deste conflito será complexo e sinuoso.

Bakhtin acredita que a romancização da literatura não significa em absoluto a imposição em relação aos outros gêneros. Trata-se, ao contrário, de sua plasticidade, de um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera toda as suas formas adquiridas. “Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir”, enfatiza o autor. Como síntese de sua ideia a respeito do romance enquanto base de representação social, e que só existe ligado a um corpo social, Bakhtin mostra que o processo de evolução do romance não está concluído, mas entra em uma nova fase. A pós-modernidade se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico, traços que determinam igualmente o desenvolvimento do romance e não sua extinção, ainda que Benjamin tenha alertado para a decadência da figura do narrador no romance.

A verdadeira narrativa, para Benjamin, contém muito mais concisão do que análise psicológica. Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia ao que o autor chama de “sutilezas psicológicas”, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Ora, se o leitor consegue captar sua essência e também seus pormenores, com o efeito de não apenas tê-la compreendido, mas também sentir-se no direito de possuí-la ao ponto de contá-la, então aí está o efeito de um processo de assimilação que se dá a partir de uma habilidade em narrar.

Para Lukács, o romance é a forma do desenraizamento transcendental. Ao mesmo tempo, segundo Lukács, o romance é a única forma que inclui o tempo entre seus princípios constitutivos. O tempo, segundo nos mostra A Teoria do Romance,

só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental. Somente o romance separa o sentido e a vida e, portanto, o essencial e o temporal. Podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo. Desse combate, emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência. Somente no romance ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma. O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida na corrente vital do seu passado, resumida na reminiscência. A visão capaz de perceber essa unidade é apreensão divinatória a intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível”

Benjamin escreve que quem escuta uma história está em companhia do narrador e mesmo quem a lê partilha desta companhia. Entretanto, o leitor de um romance é um solitário e, de acordo com o leitor, mais solitário do que qualquer outro leitor. Nesta solidão, o leitor de um romance se apodera da história que está lendo e quer saber tudo sobre ela e sobre os personagens que a constituem. O leitor do romance procura sujeitos com os quais ele se identifique, procura histórias de outros homens nas quais possa ler “o sentido da vida”. Em consequência disso, um romance não é significativo porque descreve um destino alheio, mas porque esse destino alheio pode dar-nos algo a aquecer nosso próprio destino. “O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro”, escreve Benjamin.

Assim, vale reproduzir o trecho final de seu texto de 1936, o narrador, que parece sintetizar a discussão sobre o narrador e sua presença na representação da realidade do romance:

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer a um acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador: em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo (1994, pág.221)

Em sua famosa *Aula*, proferida no Colégio de França, Roland Barthes, ao analisar os lugares do poder, encontra-o, em suas multifárias expressões, inscrito na linguagem ou, mais precisamente, como diz, na língua (BARTHES, 2004, p. 12). Após dizer que a língua é fascista e considerar ser problemática a liberdade (subtração ao poder e não submissão de ninguém ao mesmo), dada a intransponibilidade da linguagem, dirá que só nos resta trapacear “a” e com a língua (2004, p. 16). Segundo o semiólogo, tal tarefa de rebeldia que permite algum tipo de escape do poder abarcador que a língua possui cabe à Literatura.

Para ele, combater a ideologia e o poder que estão sempre presentes na língua, só pode ser feito em seu próprio interior, através da Literatura. Com o advento da Modernidade e o desencantamento do mundo, o saber científico passou a ocupar um importante papel. Inegavelmente, propiciou uma melhoria das condições de vida (assim como colocou a vida do planeta em risco). Por outro lado, em razão de sua superespecialização alcançada e de seu persistente caráter disciplinar, tornou-se um saber fetichizado e arrogante. Mas como Barthes nos diz, na Literatura esse problema não existe, já que ela, além de poder abranger todos os saberes, não os fetichiza e ainda ocupa um lugar transversal entre as ciências (BARTHES, 2004, p. 18). Além disso, se por um lado, a ciência pretende-se universal, por outro, a vida é particular. Do mesmo modo, se “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a Literatura nos importa” (BARTHES, 2004, p. 19).

Há questões complexas que distinguem descrição e narração e que serão analisadas na presente tese. Antecipadamente, pode-se dizer que há três aspectos que são absolutamente relevantes nesta distinção: o tempo, o espaço e a perspectiva, interna ou externa, de quem narra ou descreve, respectivamente. Antes de envolver a narração e a descrição em uma polêmica que, de certa forma, coloca uma contra a outra, ou uma sobre a outra, e antes, também, de entrelaçá-las, vejamos o que se pode falar desses dois modos de se contar histórias. A respeito da narração, Reis e Lopes, considerando-na um termo extremamente polissêmico, entendem que de tantos possíveis significados, o mais aceito no campo dos estudos na narrativa é o que define narração como “um processo de enunciação narrativa” (REIS; LOPES, 2002, p. 247).

1.5 Narrar e descrever

Como fora mencionado, há três possibilidades de cotejo entre a descrição e a narração. Uma opositiva, uma hierárquica e uma de interdependência. Começemos pela última. Em toda narração há um fio condutor. Há sempre um sentido atribuído à trama. Pode ser que ele se apresente desde o início ou apenas no final, assim como pode aparecer no desenvolver da narrativa. Seja como for, sempre aparecem os elementos que não fazem parte desse “fio”, mas que nem por isso, são inúteis. Podem ser mais ou menos decorativos, mais ou menos significativos, mas alguma relevância eles revelam.

A narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço [...] Duas atitudes antitéticas diante do mundo e da existência, uma mais ativa, a outra mais contemplativa⁷ (GENETTE, 1971, p. 267)

Sendo assim, mais do que um aspecto metodológico há uma importante divisão de posturas adotadas pelo narrar e pelo descrever. Se pelo lado da descrição, os fatos e as personagens são atomizados e funcionam como episódios, como “quadros que se colocam uns ao lado dos outros, mas que se mantêm isolados, do ponto de vista artístico, tal como os quadros de um museu” (LUKÁCS, 1965, p. 70), pelo lado da

verdadeira arte narrativa, a série temporal dos acontecimentos é recriada artisticamente e tornadas sensíveis por meios bastante complexos. É o próprio escritor que, na sua narração precisa mover-se com a maior desenvoltura entre passado e presente, para que o leitor possa ter uma percepção clara do autêntico encadeamento dos acontecimentos épicos, do modo pelo qual estes acontecimentos derivam uns dos outros (LUKÁCS, 1965, p. 69)

Lukács alerta para os perigos do fim de um narrador tradicional, onisciente em terceira pessoa. Em alguns casos, na descrição fortuita, lembra Lukács, a descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas. Perde-se nela o fundamento da composição épica: o escritor que segue o método descritivo compõe à base do movimento das coisas. Ainda de acordo com o autor, quando os homens não se acham

em relações mútuas, contraditórias, uns com os outros, quando os homens não são submetidos à prova da efetiva ação, tudo na composição épica fica abandonado ao arbítrio e ao acaso. O uso arbitrário do método descritivo, assegura Lukács, faz com que nos romances tudo assuma um caráter episódico.

Umberto Eco (1994), em *Seis passeios pelos bosques da Ficção*, lembra que o narrador precisa não somente conduzir a história, mas principalmente provocar as reações do leitor e também as relações dele. Eco cita Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, em que se relaciona à rapidez enquanto metodologia. Falando sobre este tema, argumenta que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Assim, faz alusões, recortes, projeta cenas mais importantes na história a ser contada e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. “Afim, todo texto é uma máquina preguiçosa que espera muitas colaborações por parte do leitor”, argumenta o autor (pág. 9).

Assim, recomenda que o narrador deva ser econômico, pois, se disser tudo o que o leitor precisa saber – de forma narrativa ou descritiva – não consegue contar a história e compromete o ritmo narrativo e, conseqüentemente, o enredo. Ao explicar demais, o narrador toma para si uma notoriedade maior do que seus personagens, lembra o autor. Para exemplificar, conta em uma passagem que uma escritora muito conhecida no século XIX foi Carolina Invernizio, autora de diversas histórias proletárias como *O beijo de uma morta*, *A vingança de uma louca*, *O cadáver acusador*. Eco sustenta que Carolina escrevia muito mal e começa assim o romance *A estalagem assassina*:

Era uma bela noite, embora fizesse muito frio. As ruas de Turim estavam claras como se fosse dia, iluminadas pela lua alta no céu. O relógio da estação marcava sete horas. Sob o grande pórtico ouvia-se um barulho ensurdecedor, uma vez que dois trens expressos se cruzavam. Um estava partindo, o outro estava chegando. (INVERNIZIO, 1954. Lallbergo *Del delitto apud* ECO, 1994, pág. 10)

Ele usa o exemplo para marcar que a rapidez é uma grande virtude narrativa e, em contrapartida, sua falta afasta o leitor da tarefa de participar. Assim, justifica o

próprio título do livro, editado depois de uma série de conferências suas na Universidade de Cambridge, no ciclo conhecido como *Charles Eliot Norton Lectures*, do qual todo ano um escritor, músico, teórico ou artista de renome é convidado a pronunciá-las, com inteira liberdade para tratar do tema que quiser. Bosque é usado como metáfora para todo texto narrativo, e segundo Jorge Luis Borges sua definição metafórica pode ser entendida como um caminho onde as ideias se bifurcam. “Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha, indo para a direita ou para a esquerda de determinada árvore, e a cada árvore que encontrar, tomando esta ou aquela direção” (pág. 12).

A metáfora do bosque ilustra que em um romance o leitor é obrigado a optar o tempo todo. Na verdade, argumenta Eco, essa obrigação de optar existe até mesmo no nível da frase individual – pelo menos sempre que esta contém um verbo transitivo. Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, os leitores ou ouvintes fazem uma espécie de aposta, ainda que de forma inconsciente, prevendo qual palavra vem a seguir, qual ideia será concluída e como termina aquela oração. Às vezes, lembra Eco, o narrador quer nos deixar livres para imaginarmos a continuação da história. Como exemplo, cita o final da *Narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe:

E agora corremos para os amplexos da catarata, onde uma fenda se abria para nos receber. Contudo, surgiu em nosso caminho uma figura humana velada, muito maior em suas proporções que qualquer pessoa que habita entre os homens. E sua pele tinha a alvura perfeita da neve.

Eco lembra que, onde a voz do narrador se cala, o autor quer que passemos o resto da vida imaginando o que aconteceu. Estamos fadados a ficar para sempre neste bosque, diz o autor. Não se trata de uma história que não se completa, que não acaba, que não é finalizada enquanto ato narrativo. Depois dessa cena, uma última frase sacramenta o romance, quando o narrador conta ao leitor que depois do desaparecimento do Sr. Pym “os poucos capítulos que completariam a narrativa perderam-se irremediavelmente”. O narrador intervém diretamente no modo como o romance é entendido pelo leitor, num processo subjetivo de interpretação de uma narrativa aberta.

Mais adiante, Eco lembra que se demorar na descrição pode ter ainda outra função, de acordo com sua conceituação de *tempo de alusão*, segundo a qual alguns pontos da narrativa precisam ser melhor marcados para que o leitor possa interpretar essas descrições de maneira alegórica ou simbólica. Algumas passagens da narrativa ficcional apresentam um detalhamento por vezes desmedido e, aos olhos do leitor menos atento, perfeitamente dispensável. Entretanto, essas passagens alegóricas guardam uma relação com o todo do romance, a partir do momento em que ao leitor é dado o conhecimento dos personagens pela descrição do ambiente onde eles vivem e se relacionam; ou, de sua personalidade, comportamento ou psicologia, a partir da descrição alegórica de um objeto de uso pessoal, como nesta passagem de *Sylvie*, de Nerval, citada por Eco para exemplificar sua teoria sobre o tempo de alusão.

A passagem escolhida por Eco mostra o personagem que vai se deslocar para uma cidade durante a noite, mas que não sabe que horas são. “Será possível que um jovem rico, culto, apaixonado por teatro não tenha um relógio em casa? Acreditem ou não, ele não tem. Ou melhor, tem, mas está quebrado. E no entanto, Nerval ocupa uma página para descrevê-lo” (ECO, 1994, pág. 75)

Em meio a todos os esplendores do brircabraque que se costumava juntar naquela época para restaurar a cor local de um apartamento antigo, resplandecia o brilho renovado de um daqueles relógios renascentistas em tartaruga, cuja cúpula dourada, tendo no topo a figura do Tempo, apoia-se em cariátides no estilo Médici, as quais por sua vez repousam sobre cavalos semi-empinados. Recostada em seu cervo, a histórica Diana figura em baixo-relevo sob o mostrador, onde as horas se apresentam em esmalte sob um fundo nigelado. O mecanismo, sem dúvida excelente, está parado há dois séculos. Não foi para marcar as horas que comprei esse relógio em Touraine.

Neste caso, lembra Eco, a demora provocada pela descrição visa não tanto diminuir o ritmo da ação, impelir o leitor a empolgantes passeios inferenciais, quanto indicar que devemos nos preparar para entrar num mundo em que a medida normal do tempo nada conta, um mundo em que os relógios estão quebrados ou liquefeitos como num quadro de Salvador Dali.

Lukács também registra que todos esses aspectos podem ser considerados “naturais”. Porém, a questão é a de se saber o que é que resulta disso para a arte da narrativa, considerada em suas finalidades. Assim, por meio desse expediente artístico, o fio condutor da narrativa vai construindo um sentido na sucessão temporal. A narração neste contexto não deve ser entendida, portanto, pelo mero acúmulo de quadros temporais, muitos deles formados a partir do uso da alegoria.

Para Lukács, o conceito do decorativo é mais amplo do que o de alegoria. Perrone (2003) lembra que quando o decorativo está destinado a expressar um conteúdo, ele necessariamente produz o alegórico. Para Lukács, um encontro decisivo nessa relação foi o que ocorreu com a arte e sua missão social associada com a religião. Perrone lembra que em *Estética*, Lukács faz um breve histórico das relações entre a alegoria e o símbolo no universo estético. Para ele, a arte tem a missão de libertar o homem do domínio religioso e a oposição entre símbolo e alegoria está no contexto dessa missão. Para Goethe, lembra Lukács, a alegoria é a primeira forma de ver uma realidade objetiva, ou seja, nela a imagem é equivalente ao conceito.

1.6 – Alegoria em Lukács

Depois de ver um problema nessa definição, uma vez que eterniza duas maneiras de dualidade entre a percepção sensível e o conteúdo intelectual, Lukács alerta para o fato de que no símbolo, a mediação entre a aparência ou o fenômeno e a imagem é feita pela ideia. A partir desse conceito, o autor defende que a imagem simbólica explicita a ideia a partir do fenômeno ou da experiência, a partir da contraposição de Goethe entre alegoria e símbolo:

(...) o simbolismo de Goethe é essencialmente um conceito contraposto à alegoria e que produz profundas diferenciações a seu respeito; prescindindo dessa polêmica, o conceito goetheano de símbolo coincide essencialmente com o que nestas considerações chamamos sempre arte realista (LUKÁCS, 1982, p. 427 *apud* PERRONE, 2003, p. 163)

O método alegórico, neste sentido, não teria nenhuma vinculação com a estética, mas como método, já possui consciência de si mesmo e de seus meios. “Chama-se alegoria algo que se diz distinto do que se quer dizer” (LUKÁCS, 1982, p.449). Na literatura, essa discussão também se repete, uma vez que a função descritiva de uma cena nem sempre está expressa em sua descrição em si, mas no que projeta no contexto do romance, da vida da personagem ou no futuro dos acontecimentos. Assim, o método alegórico desprende o discurso da realidade, focando na consciência humana uma construção constante de diferentes mundos. Assim, para Lukács, a negação da realidade chega à dissolução da unidade do homem:

Vivemos algo distinto do que éramos, escrevemos algo distinto do que pensamos, pensamos algo distinto do que esperávamos. (...) Em resumo: o pensamento e o ser, a arte e a figura que a faz, até o fazer... são entidades completamente separadas – e deixo no ar a questão de se tem a ver algo uma com as outras (LUKÁCS, 1982, p. 469 *apud* PERRONE, 2003, p. 168)

Perrone (2003) lembra que esta posição, para Lukács, mostra como a vida interior humana está decomposta em fragmentos heterogêneos. Para ele, é claro que essa decomposição não existe objetivamente, uma vez que assegura: “ela subsiste mais na imaginação, não na realidade” (LUKÁCS, 1982, pág. 469 *apud* PERRONE, 2003, p. 169). Podemos compreender que o princípio alegórico degrada os objetos do mundo, até o ponto de fazer deles meros emblemas.

Lukács realiza, seguindo sua argumentação, um pequeno estudo histórico das relações entre o símbolo e a alegoria, alinhando-se em embate que contemporaneamente se trava entre o realismo e as vanguardas. A alegoria está no lado das vanguardas, enquanto o símbolo permanecerá no lado do realismo. Deste modo, a alegoria se aproxima mais dos elementos ornamentais.

No que diz respeito às questões da forma do romance, é importante tomar alguns pontos anteriormente trabalhados e examiná-los sob a ótica de Lukács. A fratura apontada pelo autor foi trabalhada no romance como princípio alegórico. Convém alertar que Lukács não considera o efeito da obra de arte de consequentemente da literatura sobre o receptor, mas foca sua análise sobre os rumos históricos, os fatores que atuaram sobre a literatura e como atuaram. Isso nos leva a pensar que embora

também histórico, o efeito estético das obras levanta questões mais relacionadas à forma, considerada por Lukács não no seu modo de recepção³, mas nas possibilidades sociais que a condicionam.

Intrinsecamente correlacionada com o aspecto temporal, surge a questão espacial. Após analisar a descrição e a narração em alguns específicos romances, Lukács introduz uma importante análise acerca da posição que adotamos frente aos diferentes textos que nos são oferecidos pela narração e pela descrição. Enquanto leitores, em face de uma narração, participamos. Já em face de uma descrição, observamos. (LUKÁCS, 1965, p. 50) Para ele, esta diferença não é involuntária nem inocente. Diz respeito ao posicionamento dos autores dos respectivos e distintos romances frente aos problemas da sociedade, da vida, etc (LUKÁCS, 1965, p. 50). Em suas análises, o elemento catalisador das diferentes posturas é o surgimento do capitalismo.

A alternativa *participar ou observar* corresponde então a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrear ou descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais próprios destes dois períodos (LUKÁCS, 1965, p. 53)

Os momentos aos quais Lukács se refere são o surgimento e a consolidação do capitalismo. Na primeira fase, houve muita contestação e certo ativismo intelectual. Já na segunda, uma certa resignação e passividade. Não interessa, aqui, verificar os condicionantes sociais que podem atuar sobre o escritor. Aliás, como já foi falado, o foco da presente tese não é a figura do autor. Não obstante, o instrumental teórico de Lukács será aproveitado. Na descrição, há uma naturalização da vida humana, assim como uma cristalização dos processos sociais, já que tudo é descrito sem movimento.

Tanto a dimensão social da vida, como a individual, só adquirem sentido dentro de certas práticas. “O que é força? O que é bom? Perguntas como estas, obtêm

³ A história do efeito estético como centro da análise literária é a tarefa realizada pela Estética da Recepção, que comporta, basicamente, duas linhas de abordagem: de um lado, a recepção é vista segundo os modos como os textos foram lidos e assimilados nos vários contextos históricos. O objetivo deste estudo consiste na reconstrução das condições históricas responsáveis pelas reações que a literatura, tomada em sentido amplo, podia provocar. A outra perspectiva de recepção encontra-se no efeito estético como relação dialética entre texto e leitor, enfatizando o processo de leitura e as reações potenciais que esse efeito é capaz de suscitar nos leitores. (OLIVEIRA, 2003, p.183)

respostas unicamente na práxis” (LUKÁCS, 1965, p. 58). Assim como a personalidade das personagens só se desenvolve na ação (LUKÁCS, 1965, p. 58) E a práxis não é um projeto que se esgota, que tenha um fim determinado. Ela é a própria vida. E só acaba quando esta também acaba. Por isso, a visão retrospectiva do narrador é importante, ainda que ele a omita. De qualquer maneira ele conhece o início e o fim. Percorre, percorrerá ou percorreu o caminho.

É através da práxis, apenas, que os homens adquirem interesses uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária. A prova que confirma traços importantes do caráter do homem ou evidencia seu fracasso não pode encontrar outra expressão senão a dos atos, a das ações, a da práxis.

Já o observador da descrição fixa-se em apenas um instante. Dele é exigida a contemporaneidade da ação (LUKÁCS, 1965, p. 63). Para ele, não é possível conhecer o sentido do fio condutor. Tudo se passa como se fosse episódico. Sua própria vida não pode fazer sentido. Ela também é uma soma de partículas de fatos.

Além disso, o observador precisa estar ali, presente no momento exato, pois, caso contrário, já lhe terá escapado o que ele pode conhecer e compreender. Eis o que diz Lukács: “a descrição torna presente todas as coisas. Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê” (LUKÁCS, 1965, p. 65). Já na narração não se exige que o narrador seja contemporâneo dos fatos (LUKÁCS, 1965, p. 64). Pelo contrário, sem uma certa distância, o progresso do tempo e a seleção dos fatos considerados importantes lhe seriam impossíveis.

Ademais, podemos ver e descrever tudo? Temos a capacidade de, contemplando todo o mundo externo, detalhadamente, descrevê-lo? Todo o real é cognoscível? Como a resposta a estas perguntas é negativa, na tentativa de tudo descrever, ou se renuncia à seletividade ou fica na superficialidade do que é descrito (LUKÁCS, 1965, p. 66.) Correlato a este fato, Lukács aponta outro aspecto muito interessante e problemático na descrição: a busca pela precisão técnica e pela verdade objetiva (LUKÁCS, 1965, p. 72). Por essa busca pela “verdade”, na incessante tentativa de alguns escritores em descrever em pormenores toda a realidade com a qual estão

lidando, acaba se obtendo o resultado inverso. A respeito disso, vale reproduzir o pensamento do autor, que é bastante elucidativo:

O método da observação e da descrição surge com o intento de tornar científica a Literatura, transformando-a numa ciência natural aplicada, em uma sociologia. Porém os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos, que podem sempre, com rapidez e com facilidade, fazer com que se descambe para o extremo oposto ao do objetivismo: um subjetivismo integral (LUKÁCS, 1965, p. 76)

Em outras palavras, nessa tentativa de se colocar de forma presa à realidade, e ao perder toda a força relacional que só se encontra na práxis, o narrador que apenas descreve acaba se isolando. Posiciona-se de forma monológica com o mundo. Nessa busca pela objetividade, ele renuncia a qualquer relação intersubjetiva. Para ele, não há o outro, a não ser que se considere o outro qualquer objeto que ele apresente, como cavalos, carros, ventos, sonhos, mãos. Em seu processo de naturalização do cenário, a vida aparece como uma díade incomunicável: o mundo e o observador. Este não participa daquele. Não o escuta e com ele não fala. Apenas o descreve, como se deve fazer com objetos. Mas o faz também com o homem. Essa perseguição do discurso descritivo por uma “verdade” acaba diminuindo a ação, o que em certa medida cria um distanciamento com a realidade.

Em *História e Verdade*, Paul Ricoeur (1968) desenvolve um teoria em torno da objetividade da história e da subjetividade do historiador. A primeira parte deste livro cumpre a função de traçar uma noção de verdade no conhecimento da história e, para isso, o autor passa sobre temas como o sentido da história, objetividade e subjetividade, história da filosofia e a unidade do verdadeiro. A segunda parte acaba trabalhando mais especificamente com a verdade no conhecimento da história. Não queremos retornar a discussão sobre as características e efeitos do romance histórico, mas marcar que nesta segunda parte, o texto intitulado “Verdade e Mentira” abre o capítulo II, “Palavra e práxis.”

Logo no início, Paul Ricoeur discute que o plano de verdade tal como a conhecemos – o céu é azul, a Terra é redonda – torna-se o único plano de referência da

verdade, e tomando como base a verdade científica, todas as descobertas precisam de um discurso para serem inseridas numa referência de verdade. Segundo ele, o caráter evoluído da noção de “fato” científico nos adverte que o trabalho que conduz à verdade – o trabalho de verificação – com o qual se identifica a verdade experimental, está vinculada ao método que regula o trabalho à decisão de definir o objetivo por uma tradução matemática.

Assim, a verdade surge como algo que se vincula ao processo de verificação, isto é, às possibilidades instrumentais, à metodologia peculiar de determinada ciência e ao método experimental em geral. A verdade assume essa função de referencialidade quando é tratada de modo universal, quando passou por um processo de verificação, que aqui pode ser empregado com o mesmo sentido de autenticidade. Assim, a verdade histórica não se opõe a realidade ficcional, assim como ficção e realidade são frutos de um mesmo processo metodológico, cada qual no seu campo de conhecimento.

Como dito anteriormente, não tomamos os termos ficção e realidade como opostos, mas complementares. Também não usamos aqui os termos realidade e verdade como sinônimos. Para a elaboração da discussão sobre a constituição do sujeito criminoso a partir do discurso sobre o crime, busca-se uma noção de realidade socialmente construída, não entendida como a verdade histórica ou como a verdade filosófica. Assim, a história vai apoiar-se na intenção de verdade, assim como o romance baseia-se na noção de realidade ficcionalmente construída.

1.7 – O trabalho da representação

Em *The Work of representation*, Hall (1997) embasa seu estudo sobre as representações e, além de fazer uma contextualização acerca das principais influências teóricas sobre este conceito, agrega uma série de análises empíricas. Para Hall, a conjugação de diferentes instâncias – produção, consumo, regulação, representação, identidade – vai determinar a circularidade de valores simbólicos que regem a atividade e o progresso de significação dos diversos campos sociais. Segundo o autor, é através do uso que fazemos das coisas, o que dizemos, pensamos e sentimos – na verdade, como representamos – que damos significado. Ou seja, em parte damos significados aos

objetos, pessoas, acontecimentos etc. através de uma estrutura de interpretações que fazemos a partir da realidade percebida.

A análise de Hall está centrada, pois, na forma como se constrói o significado sobre o conceito de representação. Os significados culturais, pelos quais opera o conhecimento da história e mesmo a compreensão do universo da Literatura, não estão apenas na nossa mente, visto que têm efeitos reais e regulam práticas sociais. O reconhecimento do significado, de acordo com esta abordagem, faria parte do senso de nossa própria identidade, através de uma sensação de pertencimento. Os símbolos sociais, por sua vez, como o próprio conceito sugere, possuem significado compartilhado, já que representam nossos conceitos, ideias e sentimentos de forma que outros decodifiquem ou interpretem mais ou menos do mesmo jeito. As linguagem, então, operam de outra forma: elas funcionam através da representação, pois são sistemas de representação.

Antes de existirem em si mesmos, os objetos, os acontecimentos, as pessoas, os sujeitos, só adquirem significado mediante uma representação que lhes atribui um determinado sentido social. Interessante observar, a partir do que ressalta Hall, é a importância da linguagem na criação do que podemos chamar de discurso de representação. Essa abordagem discursiva é priorizada pelo autor em função de sua preocupação com os efeitos e consequências da representação – como o conhecimento produzido pelos discursos incide sobre as condutas sociais, a formação ou construção de identidades age sobre a interpretação em determinadas épocas históricas.

Hall observa que a representação só pode ser adequadamente analisada se levarmos em consideração as verdadeiras formas concretas assumidas pelo significado, no exercício concreto da leitura e interpretação. Santi e Santi (2008) lembram que isso requer uma análise dos verdadeiros sinais, símbolos, figuras, imagens, narrativas, palavras e sons – as formas materiais – onde circula o significado simbólico. A análise, entretanto, não seria limitada a uma interpretação direta e transparente a partir da materialidade das representações, visto que isso opera de modo distinto conforme as práticas e as crenças, os valores evidenciados em cada grupo. Portanto, não se trata de fazer uma análise, mas observar e expor o método como a linguagem opera esses significados na ficção. Escrevem os autores:

A linguagem, por consequência, é o espaço cultural partilhado em que se dá a produção de significados através da representação. Não há, portanto, uma maneira única de apropriar-se da linguagem como pertencente exclusivamente ao remetente ou ao receptor: os códigos só funcionam se são partilhados, pelo menos na medida em que tornem possível a tradução entre os falantes. Devemos aprender, portanto, a considerar o significado menos em termos de exatidão e verdade e mais em termos de efetivo intercâmbio – um processo de tradução, que facilite a comunicação cultural enquanto sempre reconheça a persistência da diferença e do poder entre os diferentes falantes dentro do mesmo circuito cultural. (SANTI e SANTI, 2008, p.4)

Para examinar o que Hall chama de práticas de representação, o autor lembra que a representação liga o significado e a linguagem à cultura. Para Hall, representar é usar a linguagem para dizer algo significativo ou representar o mundo de forma significativa a outrem. Assim, a representação é parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e trocado simbolicamente entre membros de uma mesma cultura. Representar é produzir significados através da linguagem. Descrever, retratar, narrar, discursar caminham lado a lado de simbolizar e significar.

Assim, o universo da construção simbólica engendrado pela ficção ocorre basicamente a partir de dois desdobramentos: um deles ligado à linguagem e sua função denotativa, ou seja, o que representamos por meio direto para se chegar a uma compreensão imediata e também reduzir a incidência de ruídos ou mesmo interpretação. A linguagem denotativa, no universo da ficção, acelera a narrativa, usa o tempo cronológico de forma que a história é mais facilmente assimilada. Esse discurso obtém certa credibilidade, na medida em que simula maior objetividade e apresenta uma reconstrução simbólica a partir de uma relação direta de causalidade e efeito.

O desdobramento conotativo, por outro lado, tem uma função bastante interessante na visão do francês Roland Barthes, que percebeu nesse nível a presença de fragmentos de ideologia. Tendo pela denotação uma proximidade com o consenso sobre o significado, na conotação acontece uma interpretação dos signos em termos mais vastos da ideologia social, pois aí entram em jogo crenças, sistemas conceituais e de valor da sociedade. “Ela é um nível de significação mais geral, global e difuso. Esses significados têm uma comunicação direta com a cultura, com o conhecimento e com a

história. E é através deles que o mundo ambiental da cultura invade o sistema de representação” (SANTI e SANTI, 2008, pág. 8).

A certo ponto de *The work of representation*, Hall sustenta que o projeto de uma ciência do significado seria altamente improvável. Ele afirma que o significado e a interpretação pertencem ao lado interpretativo das ciências humanas e culturais, cujo tom da discussão – sociedade, cultura, o sujeito humano – não é receptivo a uma abordagem positivista. Para ele, cada vez mais vem se reconhecendo a natureza necessariamente interpretativa da cultura e o fato das interpretações nunca produzirem um momento final de absoluta verdade.

Na presente tese de doutoramento em Literatura, a discussão das representações de poder e o aprofundamento da noção de sujeito, baseada fundamentalmente em Michel Foucault, vai nortear toda a exploração que se fará a partir das obras em questão – *A Sangue Frio* e *Vigiar e Punir* – e como essas relações de poder incidem sobre o sujeito da narrativa. Foucault põe o sujeito como ponto central do manuseio e funcionamento da linguagem, bem como a consideração da influência do poder sobre o discurso e a consequente formação do conhecimento. O trabalho de Foucault se ateve muito mais às especificidades históricas do que à abordagem semiótica. Mais relações de poder do que relações de significado. Uma abordagem mais discursiva sobre o sujeito, baseada em Foucault, será melhor trabalhada no próximo capítulo, mas neste momento nos interessa discorrer sobre três aspectos desta angulação propostas por Hall: o conceito de discurso, a questão do poder e do conhecimento e a questão do sujeito.

Foucault entende por discurso um grupo de declarações que propiciam uma língua para se falar – uma forma de representar o conhecimento acerca de determinado assunto em determinado momento histórico. O discurso, dessa forma, tem a ver com a produção do conhecimento através da língua, mas uma vez que todas as práticas sociais transmitem significados, e os significados moldam e influenciam o que fazemos – nossas condutas – todas as práticas têm um aspecto discursivo (HALL, 1997).

A questão do poder, amplamente trabalhada por Foucault, talvez tenha sua melhor apreensão na obra *Microfísica do Poder*, através da qual o autor propõe que o

poder não é verticalizado, nem se registra apenas de cima para baixo, como sempre se considerou. Sua concepção nova de poder, presente em boa parte de sua obra, mostra um poder que é disposto e exercido por meio de uma organização em rede. Nesta perspectiva, o poder não está nas pessoas, nem nas instituições, mas nas diferentes relações que acontecem nos mais diferentes níveis e por variados sentidos. E, como consequência, o poder também produz discursos – o discurso da delinquência, muito teoria muito bem sustentada em *Microfísica do Poder* e que será posteriormente trabalhado em capítulo específico – a partir de mecanismos de poder.

Por fim, a questão do sujeito. Cabe propor que os sujeitos do discurso podem produzir determinada linguagem ou sejam mais apropriadamente produzidas por ela. Pode-se ainda inferir que o sujeito pós-moderno possa provocar novos discursos ou seja também reconstruído por eles, na medida em que as formas de poder e a relação desses indivíduos com o poder acabam transformando os indivíduos em sujeitos. Para Foucault, o sujeito é produzido no discurso e este sujeito não pode estar em outro lugar senão dentro dele, pois precisa estar *sujeitado* ao próprio discurso. Assim, o próximo capítulo pretende iniciar a discussão – sem querer com isso, esgotá-la – a partir do cenário onde atuam esses sujeitos e como a construção destes cenários enquanto discurso revelam os sujeitos se constituindo.

CAPÍTULO 2

O ESPAÇO COMO CENÁRIO DOS ACONTECIMENTOS

2.1 – Os lugares onde a narrativa se desenvolve

Estabelecido o paralelo entre a escrita historiográfica e a ficção pós-moderna, passaremos a demonstrar como Truman Capote põe em evidência os aspectos da sociedade local em *A Sangue Frio* e a presente relação entre o ambiente e a vida das personagens como metodologia de narrativa. É na descrição dos ambientes que se dá a constituição dos espaços onde ocorre a narrativa por meio da interação entre os personagens, uma vez que o processo descritivo inserido na condução da narrativa acaba por caracterizar as personagens, situando-as no contexto sócio-econômico e psicológico em que vivem.

Por consequência, estes sinais serão trazidos neste momento justamente por servirem de lastro aos demais elementos da narrativa, que se valem deste simbolismo para operarem no campo do discurso. Uma vez investigados os elementos que definem *onde* a ação acontece, ao mesmo tempo em que se qualifica o *locus* dos acontecimentos, prepara-se a própria análise para a discussão a respeito da função desempenhada pela construção do cenário na narrativa em si. Os acontecimentos, portanto, passam a ter outra compreensão e até mesmo outra dimensão dependendo do tipo de reconstrução que se faz no lugar onde acontecem.

A primeira consideração a ser feita é que a noção de “lugar” tem sido afetada pela questão global a partir da pós-modernidade. Um dos resultados disso é uma crescente incerteza sobre o que entendemos por “lugares” e como nos relacionamos com eles. Como, em face de todo este movimento e miscigenação, podemos manter qualquer sentido de um lugar local e suas particularidades? Uma noção (idealizada) de uma época em que lugares foram (supostamente) habitadas por comunidades homogêneas é definida contra a atual fragmentação e ruptura. A contraposição é assim mesmo duvidosa, uma vez que os termos “lugar” e “comunidade” só raramente têm sido coincidentes. Mas o desejo ocasional para essa coerência é, no entanto, um sinal da fragmentação geográfica, a ruptura espacial, dos nossos tempos, como lembra

E, ocasionalmente, também, tem sido parte do que deu origem a uma resposta defensiva e reacionária – de certas formas de nacionalismos, recuperação sentimental de algumas heranças culturais –, como forma de antagonismo imediato aos recém-chegados tratados como invasores. Um dos efeitos dessas respostas é que o local em si, a busca depois de um senso de lugar, passou a ser visto por alguns como necessariamente reacionária.

A autora questiona essa visão, perguntando se isso é necessariamente assim. “Não podemos repensar o nosso sentido de lugar? Não é possível para um sentido de lugar de ser progressiva, não fechado em nós mesmos e na defensiva, mas voltados para o exterior? Um senso de lugar que é adequado para esta época de compressão tempo-espço?” Além disso, assim como consultar o etnocentrismo da idéia da compressão tempo-espço e sua aceleração atual, precisamos também de perguntar sobre suas causas: o que é que determina o nosso grau de mobilidade, que influencia o sentido que temos de espço e lugar ? Compressão tempo-espço se refere ao movimento e da comunicação através do espço, a zona geográfica que se estende-se das relações sociais, e para nossa experiência de tudo isso. A interpretação usual é que ela resulta esmagadora maioria das ações do capital, e do processo sempre crescente de internacionalização. Nesta interpretação, então, é o espço numa razão tempo-dinheiro que faz o mundo girar. “O capitalismo e seus desdobramentos são determinantes para a compreensão e experiência fora do espço.” (MASSEY, 1994, pág. 149)

A autora lembra, entretanto, que apenas esta análise que considera a representação do espço ligada ao tempo do capitalismo insuficiente. Segundo ela, entre as muitas outras coisas que influenciam claramente esta experiência, há, por exemplo, "raça" e gênero. O grau em que podemos mover-se entre os países, ou andar pelas ruas à noite, ou aventurar-se dos hotéis em cidades estrangeiras, não é influenciado apenas pelo "capital". Ela lembra que sucessivas pesquisas mostraram como a mobilidade das mulheres, por exemplo, é restrita de mil maneiras diferentes, desde a violência física até o assédio para que elas sintam-se “fora do lugar”, não pelo poder do capital, mas por outras relações de poder, que passam pelo gênero, por exemplo.

Ou, para citar um exemplo mais complexo, Birkett, revendo os livros sobre as mulheres aventureiras e viajantes nos séculos XIX e XX, sugere que "é muito, muito

mais exigente para uma mulher passear agora do que antes”. As razões que a autora dá para esse argumento são uma mistura complexa de colonialismo, racismo, o que alteraria as relações de gênero e da riqueza relativa. Um recurso simples, a explicação em termos de "dinheiro" ou "capital" por si só não poderia começar a se familiarizar com o assunto. Segundo ela, a atual aceleração dessas diferenças pode ser fortemente determinada pelas forças econômicas, mas não é só a economia que determina a nossa experiência de espaço e lugar. Em outras palavras, para colocar de modo mais simples, há muito mais fatores que determinam como a experiência do espaço do que apenas a relação com o "capital".

Convém lembrar que estas discussões além de levantarem imediatamente questões de política, estão intimamente ligadas ao poder. Se a compressão tempo-espaço pode ser imaginada de uma forma mais social, mas não só social e a partir de uma avaliação diferenciada, então pode haver aqui a possibilidade de desenvolver uma política de mobilidade e de acesso. Na discussão de Massey, a mobilidade e o controle sobre a mobilidade refletem e reforçam o poder. “Não é simplesmente uma questão de distribuição desigual, que algumas pessoas se mudam mais que outros, e que alguns têm mais controle do que outros. É que a mobilidade e o controle de alguns grupos podem ativamente enfraquecer as outras pessoas. A compressão do espaço-tempo de alguns grupos pode minar o poder dos outros” (MASSEY, 1994, pág. 149)

2.2 – O conceito de topoanálise

Usamos essa discussão inicial sobre o lugar enquanto espaço social para introduzir um conceito que dá conta de como esse lugar é representado na narrativa de ficção. Um conceito bastante interessante e que explica o efeito estético da descrição dos cenários, tanto encontrado em *A Sangue Frio* como em *Vigiar e Punir*, pode ser encontrado em Bachelard (2005), quando desenvolve a ideia de topoanálise. Segundo o autor, “a topoanálise seria o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (pág.28). Ligada basicamente à memória, a topoanálise tem efeito no momento da leitura, quando o inconsciente do leitor evoca suas lembranças até atingir o plano dos devaneios, vivenciados, segundo o autor, “nos espaços de nossas solidões”. (pág. 28).

Bachelard ilustra essa passagem com alguns questionamentos a respeito desses devaneios, que para o autor são mais úteis do que os sonhos:

Então, diante dessas solidões, o topoanalista interroga: o aposento era grande? O sótão estava atravancado de coisas? O canto era quente? E donde vinha a luz? Como, também nesses espaços, o ser tomava contato com o silêncio? Como ele saboreava os silêncios tão especiais dos diversos abrigos do devaneio solitário? (BACHELARD, 2005, pág. 28)

Bachelard continua sua teorização, ressaltando que neste momento o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. E é pelo espaço e no espaço que encontramos o que o autor chama de “os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências”. Assim, o inconsciente permanece nos locais e as lembranças são imóveis e quanto mais espacializadas, mais sólidas elas se tornariam.

Entendemos que mais do que descrever cenários e locais geograficamente constituídos, Capote amplia sua visão para oferecer ao leitor uma prática de topoanálise que leva em consideração também inferências sociológicas, filosóficas e estruturais que fazem parte da interpretação do espaço na obra literária. Cada espaço da memória é revisitado quando os cenários passam diante de nosso inconsciente no momento da leitura. Também em *Vigiar e Punir* temos um narrador que busca na ambientação da sua narrativa uma pertinente metodologia de escrita em forma de topoanálise: a objetividade narrativa convida a memória e a imaginação a preencher a falta de descrição do cenário, e o resultado disso é uma experiência mais complexa em relação ao fato que se narra, uma vez que não há narrativa sem um local onde ela se desenvolve.

Borges Filho (2007) vai além do conceito forjado por Bachelard, ao afirmar que a topoanálise não se restringiria à vida íntima, mas também abrangeria a vida social e todas as relações do espaço com a personagem, seja no âmbito cultural ou natural. Do ponto de vista de uma topoanálise, isto é, de uma teoria literária do espaço, pode-se dizer ainda que a oposição entre espaço e lugar não é funcional e nada acrescenta à teoria. Portanto, a referida tese vai conservar a ideia de espaço como um conceito amplo que abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza. A ideia de experiência, vivência, etc., relacionada ao conceito de lugar segundo vários estudiosos, seria analisada a partir da identificação desses dois espaços sem que, para isso, seja

necessário o uso da terminologia ‘lugar’. Dessa maneira, não estaremos nos referindo a um lugar como espaço geográfico concebido como tal, mas como cenário ou natureza e da experiência, da vivência das personagens nesses mesmos espaços.

A criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos. Em *A Sangue Frio*, muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem que está sendo enfocada na cena, pois essas ações já foram indicadas no espaço que a mesma ocupa. Vale notar que esses espaços são fixos de cada personagem, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade e, portanto, soam de modo natural ao desenrolar da narrativa.

Em outras oportunidades, o espaço não somente explicita o que acontece ou o que vai acontecer com a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira. Os exemplos mais claros dessa relação poderão ser encontrados, na literatura brasileira, nos romances naturalistas. Borges Filho (2007) lembra um exemplo clássico dessa função espacial na personagem Jerônimo de *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo. Vindo de Portugal, Jerônimo, no início do enredo, é o mais trabalhador de todos os habitantes do cortiço. No entanto, com o tempo, vai sendo influenciado pelo espaço em que vive até se tornar um trabalhador relapso. O que era diferente vai-se homogeneizando através do espaço em que vive.

Entretanto, dentre tantas as funções do espaço na narrativa literária, a que mais serve ao livro analisado na presente tese de doutoramento é a de propiciar a ação que será desenvolvida pelas personagens. Nesse caso, não há nenhuma influência sobre a ação. A personagem é pressionada por outros fatores a agir de tal maneira, não pelo espaço, já que ela protagoniza suas ações porque o espaço constituído é favorável a essa ação. Para o leitor, este procedimento é claro à medida que o espaço vai-se revelando. Isso acontece porque o efeito final independe da exatidão dos desenhos formais a respeito dos espaços obtidos mediante a descrição. Bachelard lembra que basta que estes desenhos sejam tonalizados no mesmo modo do nosso espaço interior. Escreve Bachelard:

O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lava. Seria preciso falar dos benefícios prestados por todas essas ações imaginárias. A psicanálise multiplicou suas observações sobre o comportamento projetivo, sobre os

caracteres extrovertidos, sempre prontos a exteriorizar suas expressões íntimas. Uma topoanálise exteriorista especificaria talvez o comportamento projetivo, definindo os devaneios do objeto. (...) Todos os espaços da intimidade designam-se por uma atração. (BACHELARD, 2005, p. 31)

Em *A Sangue Frio*, a descrição que se faz da casa da família Clutter, da delegacia onde o investigador Alvin Dewey trabalha ou a estrada por onde passa o Chevrolet conduzido pelos assassinos serve à proposta narrativa na medida em que reforça a sensação de verossimilhança e autenticidade ao desenrolar dos acontecimentos. Mas também porque evoca da memória do leitor uma série de lembranças que dão base para a imaginação de como teria acontecido aquela cena. É o espaço, então, que determina a força narrativa na história que se conta. Em *Vigiar e Punir*, a escrita de Foucault aponta para uma economia por concisão, preocupado mais em narrar os acontecimentos e mostrar sua incisão do que analisar este movimento. Não se trata de dar o contexto como acabado, mas mostrar como esse cenário foi construído. A história das prisões, das punições, dos suplícios e do poder pela disciplina tem o efeito catártico de dar um sujeito em constante processo de constituição, o que pode ser entendido como especular em relação a *A Sangue Frio*, uma vez que este mostra em que ambiente estes sujeitos são constituídos, enquanto aquele demonstra como o discurso os constitui enquanto enunciados.

2.3 Descrição e construção cênica

Mesmo não agindo diretamente na ação em si, os cenários em Capote e em Foucault têm o efeito da topoanálise e formam aquilo que Tchekhov chama de unidade de efeito, servindo ora a um momento de tensão, ora de força dramática ou mesmo para colaborar nas acelerações e retardamento do tempo, mas sempre com uma descrição que parece sob medida: não sobram adjetivos, não lhe faltam contornos mais delineados. A presença do narrador enquanto cartógrafo, numa proposta de Deleuze sobre a obra de Foucault, é fundamental para entendermos o momento em que o narrador nos ensina a ler o mapa pelo qual o leitor se move dentro da ficção.

O narrador dos contos de Tchekhov é sóbrio e conciso: com dois ou três detalhes ele consegue recriar uma cena. Justamente esta era sua censura aos escritores da época, principalmente Górkki, a quem tachava de prolixo e por demais exuberante. Tchekhov criticava principalmente as tiradas longas e aos discursos moralizantes dos escritores o que, segundo ele, não contribuía para a forma narrativa e ainda afastava do real interesse da cena a ser narrada. Na visão do autor, isso reduzia sua unidade de efeito.

Em *A Sangue Frio*, a principal função da descrição é sobrepor a história dos personagens, aproximando os espaços ora distantes na narrativa. A metodologia é bastante simples, e serve mais à construção simbólica de um lugar ficcional do que à função denotativa. A evidência descritiva tem como resultado aproximar espaço e ação, e são raros os momentos – nota-se apenas no começo do romance –, em que o uso do espaço é meramente factual, por assim dizer, na medida em que não possibilita uma imbricação simbólica com as personagens. O que se percebe, como será detalhado a seguir, é que as ricas e frequentes descrições que Truman Capote são predominantes na narrativa, sobretudo durante as passagens que quase sempre cumprem um propósito metodológico, indicando um contexto, uma marca, uma pista a ser percebida na interpretação do leitor.

2.3.1 Holcomb

O primeiro capítulo de *A Sangue Frio*, intitulado “Os últimos a vê-los vivos”, começa com a apresentação da vida simples, comum e ordinária da família Clutter na River Valley Farm. As primeiras descrições dão conta do tamanho da cidade de Holcomb – bastante acanhada, antiga, esquecida, pequena nos adjetivos e na qualificação de seu comércio ou da infraestrutura da região central da cidade: “Depois da chuva, ou no degelo, as ruas, sem nome, sem sombra, de terra batida, transformam-se da mais densa poeira na mais profunda lama” (pág.5). A soma das descrições sobre o que há na cidade não vai além da terceira página, com um enfático “E na verdade isso é tudo” (p.6).

Com essa parte introdutória da narrativa, tem-se uma exposição do cenário onde o crime ocorre, o que dá a devida dimensão do fato: a combinação da cidade pacata e cidadãos de vida simples contrasta de maneira evidente com a violência extrema do assassinato. Há uma boa dose de ficção em tudo isso, visto que a apresentação deste cenário segue um roteiro mental, que sobrepõe a cada uma das informações uma espécie de interpretação e um juízo de valor. Os adjetivos, mais do que qualificar, julgam o lugar que está sendo apresentado e criam no leitor o ambiente necessário para algo importante que está prestes a acontecer. É como se o leitor tivesse em suas mãos um mapa, mas não conseguisse lê-lo e, para tal, necessitaria de uma tradução, um acompanhamento, que é oferecido pelo narrador. Não basta conhecer a geografia do local, é necessário entender as relações que esse lugar tem com o discurso que será montado em torno dos acontecimentos a serem descobertos.

As primeiras páginas de *A Sangue Frio* cumprem, portanto, a função descritiva de apresentar ao leitor o espaço onde vivia a família assassinada. Ao contar a história da família tradicional que mora na zona rural de uma pequena cidade, Capote sustenta uma linguagem de adjetivações que passam a impressão do tamanho, da vida típica, dos costumes, da vida em comunidade. Como um agricultor preparando o terreno a ser cultivado, o narrador vai semeando detalhes, adubando pistas, marcando pequenas nuances que possam ser utilizadas mais adiante para compor o quebra-cabeças que seu livro apresenta. É comum lermos referências temporais, como a ênfase ao dia do crime, ou mesmo indícios do próprio assassinato, misturados como que ao acaso às descrições da própria geografia do local. É como se o leitor fosse descobrindo, ocasionalmente, e não de forma abrupta, que a representatividade do crime é inversamente proporcional ao tamanho do local. A passagem a seguir ilustra com propriedade o que se pretende dizer com estas considerações, já que ainda pertence à descrição de Holcomb aos olhos de quem jamais pisou lá:

A pequena cidade de Holcomb está situada nas altas planícies de trigo do oeste do Kansas, área desolada que os outros habitantes do Estado chamam de “lá longe”. A cento e doze quilômetros a leste da fronteira com o Colorado, o campo, com o seu duro céu azul e o ar límpido do deserto, possui uma atmosfera mais de “faroeste” do que de “meio-oeste”. O sotaque

local tem uma farpa do nasal das planícies, uma nasalidade de vaqueiros, e os homens, muitos deles, usam as calças justas das fronteiras, chapéus Stetson e botas de salto alto e bico fino. A terra é plana e as paisagens assustadoramente vastas. Cavalos, manadas de gado, um amontoado branco de silos erguendo-se graciosos como templos gregos, são vistos pelo viajante muito antes de a eles chegar.

Este é o trecho que abre *A Sangue Frio* e já mostra nas primeiras linhas a presença de um narrador que avalia constantemente os ambientes e os acontecimentos que nele se sucedem. Nota-se, aqui, a presença de um texto sólido, repleto de referencialidade e de uma descrição realista que ao mesmo tempo que mostra um ambiente particular, preocupa-se em evidenciar marcas de universalidade. Como este cenário será palco da principal ação a ser narrada, o leitor precisa ser convencido de que essa cidade que se apresenta é real e que o crime ocorrido teve essa dimensão justamente em virtude das características da própria cidade de Holcomb. O primeiro parágrafo começa a cumprir uma função de revelar justamente o motivo desse interesse, marcado justamente pela desproporcionalidade. Como essa narrativa ganharia uma dimensão de universalidade se a condição *sui generis* em que o fato ocorreu não fosse trabalhada satisfatoriamente? Assim, o narrador já toma o leitor pela mão nas primeiras linhas para cumprir sua tarefa de acompanhá-lo e alertá-lo para as passagens mais importantes.

Assim, o que temos como resultado dessa construção é a interpretação de símbolos que remontam a típica cidade do interior norteamericano. Para isso, a narrativa alterna a utilização de uma linguagem puramente objetiva com um discurso mais subjetivo. Em alguns momentos, como será exemplificado mais adiante, a presença do narrador ganha a forma de um exame mais informal, beirando uma interpretação livre de uma ou de uma série de circunstâncias. Em outras oportunidades, é o texto mais objetivo que confere um ar de credibilidade ao que se pretende narrar, como agora. O fato de qualificar diretamente o terreno a ser mostrado como “*a pequena cidade de Holcomb*” tira do leitor a tarefa de analisar por meio de uma interpretação mais ou menos subjetiva se de fato Holcomb é uma cidade modesta.

Não há necessidade, portanto, de uma avaliação que dê conta, a partir das descrições geográficas, se Holcomb tem as características das cidades tipicamente

interioranas dos Estados Unidos. O discurso objetivo, “*a pequena cidade de Holcomb*” anula essa necessidade, e o resultado é a aceitação e o entendimento de que a história a ser contada se passa numa cidade dada como tal, com tais características e particularidades. A estratégia de uma linguagem mais objetiva *a priori* não descarta a subjetividade na construção global que o leitor possa fazer do cenário em si, mas reduz a complexidade da formação que se pretende de uma imagem da cidade do interior. A expressão “*a pequena cidade de Holcomb*” funciona como fator verificador de autenticidade, na medida em que se pressupõe que o leitor tenha, no imaginário, uma forte referência de como são as pequenas cidades do interior dos Estados Unidos.

As descrições, por sua vez, conseguem colocar o leitor dentro deste universo bastante particular, uma vez que a simbologia utilizada se vale de um discurso que reitera a qualificação da típica cidade interiorana. A localização exata – “*a cento e doze quilômetros a leste da fronteira com o Colorado*” – combinada com referências essencialmente simbólicas – “*possui uma atmosfera mais de ‘faroeste’ do que de ‘meio-oeste’*” – valem-se do seu significado para obter uma identificação mais imediata. A cada linha, monta-se parte de um quebra-cabeças que vai compor um quadro exato do cenário que se quer construir.

Entretanto, mesmo ao utilizar fortes referências como o tipo físico, o tom da voz, as vestimentas de seus habitantes, a topografia e a paisagem que se encontra ao chegar a Holcomb, o texto descritivo do primeiro parágrafo procura traçar um rápido panorama do local, ainda sem ser específico. Isso porque as primeiras descrições são de certa forma universais, apontando para signos um tanto quanto conhecidos. Dessa forma, a paisagem que se descreve não é exclusivamente atribuída a Holcomb, e nem poderia ser diferente. As descrições apontam para características comuns a dezenas de outras cidades americanas: cenários conhecidos e personagens facilmente identificadas nos famosos filmes de faroeste.

O que se obtém, com essa estratégia, é uma aproximação mais sutil com um novo cenário, já que parte do universal para o particular, num movimento vertical que vai revelando, aos poucos, particularidade exclusivas de Holcomb: a agência dos correios, a Estrada de Ferro Santa Fé, o Hartman’s Café e as pessoas que habitam esses lugares e completam a descrição da vida na cidade. Até que sejam devidamente

apresentados ao leitor, esses elementos cênicos são inseridos gradativamente no discurso, e a cidade que se monta aos olhos de quem acompanha a leitura representa um paradoxo: ao mesmo tempo que é facilmente identificável no universo americano – mais uma típica cidade com sua gente de hábitos simples – suas características desnudam uma cidade ímpar, quer pelas pessoas que nela habitam, quer pelas crenças que povoam o imaginário da comunidade.

Assim, a descrição inicial de Holcomb – com suas metáforas, comparações e demais figuras de linguagem –, cumpre o duplo papel de pôr à mostra que lugar é esse, ao mesmo tempo que não causa grande estranhamento, justamente pela utilização de um universo simbólico previamente conhecido. Talvez resida aí, neste ponto, boa parte do valor de uma obra: se a universalidade de sua linguagem é elemento que a transforma num cânone, a particularidade de suas reflexões e discussões a retiram do lugar-comum para apresentar uma proposta audaciosa de análise sobre a sociedade, sobre o lugar de onde se fala e sobre o próprio fazer literário.

2.4 Espaço e produção de sentido

Na obra de Michel Foucault, o espaço tem função determinante na produção de sentido. O conceito de heterotopia, por exemplo, aparece primeiro em *As palavras e as coisas* e depois ganha forma em um texto posterior, *O pensamento do fora*. A tese de Foucault é a de incluir um “fora” tanto em relação à linguagem quanto em relação ao sujeito. Nesse sentido, o autor propõe uma avaliação da questão do espaço que consegue exprimir de forma concisa ao criar o neologismo heterotopia.

O termo heterotopia em Foucault parece resolver essa problemática. O prefixo *hetero* aponta diretamente para o *alter*, para o outro, enquadrando-se também nos sentidos de “ao lado” e “contra”, na relação por espelhamento do *eu* e do *outro*. *Topia* vem de *topos*, ou seja, lugar. Em outro texto, publicado apenas em 1984, ele retoma algumas ideias a respeito da questão:

Primeiro, há as utopias. As utopias são espaços sem lugar real. São espaços que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou oposta. É a própria sociedade aperfeiçoada, ou é o contrário da sociedade, mas de qualquer

forma essas utopias formam espaços que são fundamental e essencialmente irreais. Também há, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra-espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas enquanto espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares totalmente localizáveis. Esses lugares, porque são absolutamente diversos de todos os espaços que refletem e sobre os quais falam, eu os chamarei, por oposição às utopias, de heterotopias (Foucault, 1995, *apud* CHIAPPARA, Juan Pablo, 2007, pág. 4).

Sobre esta noção de espaço e sobre sua utilização enquanto estratégia de reforço do universo da ficção, Eco (1994) lembra que é preciso levar em consideração que ao ler esta obra o leitor precisa aceitar tacitamente um acordo ficcional, que Coleridge chamou de “suspensão da descrença”. O leitor tem que saber que o que está sendo narrado é uma nova história, e que o autor simplesmente “finge” dizer a verdade. Segundo ele, quando entramos no bosque da ficção, precisamos assinar um acordo ficcional com o autor e estar dispostos a aceitar essa realidade que nos é revelada. Não se trata do mundo como vemos, mas do mundo como é nos dado a ver.

A descrição de espaço e a construção de cenários precisam apresentar de forma indireta os personagens da narrativa e de como esses ambientes conduzem a narrativa. Eco lembra que no universo ficcional a construção de um ambiente – mesmo que inverossímil – vai dar ao leitor a noção que ele precisa para ajustar sua compreensão a partir do conceito de “suspensão da descrença”. O autor convida para um exercício que ilustra a importância da descrição do cenário e da habilidade do narrador em estabelecer as relações necessárias ao sucesso da montagem da realidade na obra de ficção. Prossegue Eco:

Agora vamos tentar imaginar um mundo ainda mais inverossímil do que o de Kafka. No romance *Flatland* (Terra Plana), Edwin Abbott criou tal mundo, que nos apresenta nas palavras de um de seus habitantes no primeiro capítulo. “Da Natureza de Flatland”:

“Imaginaí uma grande folha de papel na qual Linhas Retas, Triângulos, Quadrados, Pentágonos, Hexágonos e outras figuras, em vez de se manter fixas em seus lugares,

movimentam-se livremente na superfície, sem o poder de elevar-se acima dela ou mergulhar sob ela, muito semelhante a sombras – só que duras e dotadas de bordas luminosas -, e tereis uma noção bastante correta de minha terra e meus conterrâneos”. (ECO, 1994, pág. 85)

Em sua análise sobre o romance de Abbott, Eco acrescenta que ainda que improvável, tal mundo é geométrica ou perceptualmente possível – assim como na realidade é possível que, por um acidente na evolução das espécies, tenham existido lobos dotados de certos órgãos fonadores ou certas características cerebrais que lhes permitissem falar (como na história de Chapeuzinho Vermelho). A impossibilidade de um universo onde figuras geométricas são seres animados ou lobos falam deriva do fato de que tendemos a pensar que tais universos funcionam segundo as mesmas leis da geometria plana ou da biologia que vigoram no mundo real. Isso porque precisamos adotar o mundo real como pano de fundo para as relações de experiência com a ficção.

Para o autor, isso significa que os mundos ficcionais são parasitas do mundo real. Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra. E há uma enorme variedade, em que formas como a fábula, por exemplo, a todo instante nos levam a aceitar correções em nosso conhecimento do mundo real. “No entanto, devemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo real” (ECO, 1994, pág. 89). A explicação para essa abordagem esclarece a relação que os ambientes exercem na ficção:

Na verdade, os mundos ficcionais *são* parasitas do mundo real, porém são com efeito “pequenos mundos” que delimitam a maior parte de nossa competência do mundo real e permitem que nos concentremos num mundo finito, fechado, muito semelhante ao nosso, embora ontologicamente mais pobre. Como não podemos ultrapassar suas fronteiras, somos levados a explorá-lo em profundidade. (ECO, 1994, pág. 91).

Na primeira parte de *Vigiar e Punir*, Foucault utiliza do corpo dos indivíduos supliciados para mostrar precisamente onde acontecem os suplícios. O corpo é o espaço onde as cenas acontecem, é o lugar dos acontecimentos. A compreensão típica de cenário dá lugar para a exaustão de descrições sobre os corpos dos condenados, apoiada, pela disposição de outros elementos da narrativa, como o público que observa, a roupa

que se veste na época, o país onde os suplícios têm ocorrência. Tal metodologia pode ser utilizada para entender por que Capote faz a opção por uma descrição menos objetiva e abre mão da narrativa na primeira parte de *A Sangue Frio* para debruçar-se sobre o delineamento da cidade e, mais especificamente, da fazenda onde o crime tem lugar. Um discurso que apontasse para a narrativa, como faz Foucault, provavelmente concentraria as atenções para o fato em si – o crime, os assassinatos – e não à tese de que o assunto mudou para sempre a vida dos habitantes da pacata cidade americana.

A teoria que Capote parece querer comprovar aponta para a pouca representatividade que a cidade de Holcomb gozava até então e de como os dois assassinos chegaram até lá. De certo modo, o crime contado no livro tira a cidade do ostracismo e joga sobre ela os holofotes dos noticiários sob o olhar de um povo americano incrédulo com a dimensão do crime. E o que torna a história diferente não é o crime em si nem as pessoas envolvidas, ou os motivos que levaram ao desfecho já revelado, mas a combinação entre a não previsibilidade que a pequena cidade representava e o alvo do crime, também pouco provável: a família Clutter. Por isso, as primeiras páginas são permeadas de trechos que demonstram esse contraste, como que a justificar a dimensão que o crime tomou a partir da repercussão do caso. Holcomb definitivamente crava seu nome no mapa americano:

Até certa manhã, em meados de novembro de 1959, poucos norteamericanos – em verdade, poucos habitantes do Kansas – tinham ouvido falar em Holcomb. Como as águas dos rios, como os motoristas na rodovia e como os trens amarelos cruzando os trilhos da Santa Fé, o drama na forma de acontecimentos excepcionais jamais ali se detivera. Os moradores da cidade, em número de duzentos e setenta, contentavam-se que assim fosse, satisfeitos com a sua existência cotidiana! Trabalhar, caçar, ver televisão, comparecer aos eventos sociais da escola, tomar parte nos ensaios do coral, assistir às reuniões do clube dos 4-H⁴.(...) (pág.7)

Neste trecho, nota-se fortemente a voz de um narrador-autor presente na narrativa. Aqui, Capote deixa suas impressões digitais ao usar uma linguagem

⁴ Significa Head, Heart, Hands, Health, ou saber, sentir, servir e saúde, cujo lema é “aprendemos a fazer, fazendo”.

extremamente subjetiva e que marca toda uma intenção (ainda que a proposta não seja considerar as intenções, mas o que está dado). A proposital imprecisão da data em que aconteceu o crime – *Até certa manhã, em meados de novembro de 1959* –, quando poderia ter escrito de forma objetiva “*Até aquela manhã, 15 de novembro de 1959*”, tem um resultado diferente: ainda mostra certo distanciamento com o fato em si, como que a não querer antecipar detalhes ao leitor de algo que seria trabalhado mais adiante. E ainda mostra a criação de um ponto de tensão no futuro.

2.5 *Discurso histórico*

Na construção ficcional de Foucault, ao contrário, o discurso tem apoio nos dados históricos, nas datas, nas características da população, na lei que vigorava quando os suplícios ocorreram. Com isso, sustenta o discurso de autoridade conferido pela história, atendo-se principalmente nos pormenores do fato historicamente reconstruído do que em uma recriação da cena em que o fato ocorrera. Tomemos como exemplo um trecho em que faz uma alusão à fogueira como punição histórica a um tipo de crime. No excerto que se segue, a ênfase recai toda sobre a narrativa que supõe um cenário, a ser preenchido pelo leitor no momento em que entra em contato com o fato narrado:

No fim do século XVIII e começo do século XIX, a despeito de algumas grandes fogueiras, a melancólica festa de punição vai-se extinguindo. Nessa transformação, misturam-se dois processos. De um lado, a supressão do espetáculo punitivo. O cerimonial da pena vai sendo obliterado e passa a ser um novo ato de procedimento ou de administração. (...) Quanto às cadeias que arrastavam os condenados a serviços forçados através de toda a França, até Brest e Toulon, foram substituídas em 1837 por decentes carruagens celulares, pintadas de preto. A punição pouco a pouco deixou de ser uma cena.

Como pode-se notar, a descrição é cirúrgica, e o discurso histórico tem um valor de verificação: as datas, os lugares palcos da narrativa, as minúcias envolvidas concorrem para uma narrativa sobre um caso específico que traz consigo a representatividade de outros processos punitivos semelhantes. Se em *A Sangue Frio* era necessária uma descrição detalhada para reforçar a ideia da cidade pequena e do contraste entre o modo de vida de seus habitantes e a violência do assassinato, aqui o

envolvimento do leitor com o fato narrado se dá pela linguagem objetiva e por este lugar deduzido, inferido pelas relações indiretas de verificação, pelo discurso histórico.

Para Foucault, o que interessa não é demonstrar uma punição individual, ou o suplício de um condenado, mas exemplificar e projetar no leitor a ciência de como eram os suplícios e de como se dava a punição em determinado tempo histórico. O que está marcado a perceber, portanto, é como uma sucessão de eventos históricos acabou por extinguir um tipo de pena e como a punição com o passar do tempo deixou de ser uma cena, conforme suas próprias palavras, para ser um acontecimento.

O termo “cena”, empregado por Foucault, tem uma projeção muito mais próxima do universo da ficção do que do discurso historiográfico. Por cena, pode-se compreender a tentativa de remontar o que representavam às multidões os processos públicos de punição que os suplícios representavam na Idade Média. Havia os personagens – alguns protagonistas, outros coadjuvantes – o tempo que duravam os suplícios e o espaço onde eles aconteciam – o cenário. A observação de Foucault se concentra na sucessão dos eventos em si, não demarcando com mais ênfase o espaço, mas usando o tempo como elemento ficcional. O trecho a seguir ajuda a compreender o que se pretende demarcar:

Os cavalos deram uma arrancada, puxando cada qual um membro em linha reta, cada cavalo segurado por um carrasco. Um quarto de hora mais tarde, a mesma cerimônia, e enfim, após várias tentativas, foi necessário fazer os cavalos puxar da seguinte forma: os do braço direito à cabeça, os das coxas voltando para o lado dos braços, fazendo-lhe romper os braços nas juntas. Esses arrancos foram repetidos várias vezes, sem resultado. Ele levantava a cabeça e se olhava. Foi necessário colocar dois cavalos, diante dos atrelados às coxas, totalizando seis cavalos. Mas sem resultado algum. (FOUCAULT, 2004, p. 10).

Podemos notar que a metodologia principal de escrita se desenvolve na narração em si, e não nos processos descritivos ou dissertativos. Convém demarcar que este não é um texto do próprio Michel Foucault, mas da Gazette d'Amsterdam, mas a escolha pelo uso, sua edição, a preparação textual e o momento em que o trecho é utilizado demonstram uma preocupação mais com os eventos a serem narrados do que o ambiente em que eles ocorreram.

Isso não acontece no trecho anterior de *A Sangue Frio*, já que a passagem cumpre com eficiência a tarefa de qualificar o cenário em que se desenvolve a história. A escolha de frases como “poucos norte-americanos – *em verdade*, poucos habitantes do Kansas – tinham ouvido falar em Holcomb” tem um efeito muito mais ampliado. A expressão “*em verdade*” confere ao trecho uma função tanto analítica quanto verificadora, pois não é apenas a voz do narrador a enfatizar uma impressão pessoal, mas traz para o discurso uma observação universal e que, por isso mesmo, soa incontestável.

Por sua vez, o narrador sempre em terceira pessoa, onisciente, passa não só credibilidade, mas também identificação e aceitação. Com o passar das linhas e das páginas, o leitor vai sendo conduzido pela narrativa e entra no jogo de sedução literária proposto por Capote: não é possível pensar de outra maneira, não há como discordar do que se apresenta, tal a riqueza de detalhes, tal a dimensão das descrições. O texto de natureza impressionista acaba por criar uma verdade inquestionável sobre a cidade, o modo de vida ou as personagens que são apresentadas ao decorrer da obra. A única verdade possível, pelas lentes do autor, cria uma nova realidade a partir dos elementos narrativos usados, o que confere mais que credibilidade, pois chancela a veracidade da história.

Vale lembrar ainda que mesmo que as narrativas de capítulos posteriores de *Vigiar e Punir* dediquem esforços para uma descrição mais detalhada de um ou outro tipo de cenário, a tese defendida por Foucault não é apenas que a condenação ou o suplício foram usados como estratégia de uso de poder ou controle judicial sobre os sujeitos, mas que a prisão é apenas um meio de disciplina exemplar para fabricar cidadãos dóceis e úteis à sociedade, na mesma medida que o discurso da criminalidade vem sendo usado para legitimar a ação coercitiva da polícia. O capítulo 6 da presente tese vai analisar, a partir da ideia de exemplaridade, o que a condenação dos indivíduos projeta na sociedade a partir do conceito de panoptismo, a ser trabalhado no capítulo 5. Neste momento, as descrições do ambiente carcerário serão mais evidentes e, por isso, serão melhor avaliadas em nosso trabalho.

Ainda sobre o trecho exposto de *A Sangue Frio*, a construção “*Como as águas dos rios, como os motoristas na rodovia e como os trens amarelos cruzando os trilhos*

da Santa Fé, o drama na forma de acontecimentos excepcionais jamais ali se detivera” mostra um narrador que se vale de comparações diretas para intensificar o contraste entre a cidade pacata e o crime hediondo. São três referências a trechos anteriores da obra, que classificam Holcomb como uma cidade “de passagem”, uma cidade com pouca importância no mapa americano e até mesmo no estado do Kansas. As águas dos rios, os motoristas que usam a rodovia e os trens amarelos nunca param em Holcomb, são constatações que dão a medida da insignificância e de quão atrasado o local parece aos olhos dos próprios americanos. Pois esta cidade, “em que nenhum trem de passageiros para – apenas um ou outro de carga” (pág. 6) jamais teria visto um drama de tais proporções, nunca teria presenciado acontecimentos excepcionais como o daquela noite de novembro de 1959.

Interessante notar que o embrião dessa história nascera ainda em 1960, mas só seria editado de forma definitiva em livro em 1966, depois de uma publicação na revista *The New Yorker*. Assim, a expressão “*certa manhã, em meados novembro de 1959*” projeta uma leitura que seria feita em um tempo muito posterior aos acontecimentos. O que inicialmente pode ser entendido como imprecisão ou recurso literário limitado, ganha, sob esse novo prisma e sabendo-se dessa informação, um significado muito mais ampliado: ao ser lido depois de décadas, o trecho carrega uma mística ainda maior do que a ideia da falta de precisão: tem o tom literário que desperta a curiosidade, guarda a sensação de que algo importante foi descoberto numa nebulosa manhã de domingo.

Outras reflexões também podem ser consideradas neste trecho: por que a referência do autor como o momento “do fato” não é a madrugada, quando o crime de fato acontece, mas a manhã, quando é descoberto? E por que, cronologicamente, são apresentadas primeiro ao leitor as descrições dos corpos tais como foram encontrados na manhã de domingo, e não a sequência da morte vista pelos olhos dos protagonistas, ainda na madrugada que antecede a descoberta dos corpos? Por que a descoberta dos corpos é a porta de entrada para o conhecimento do crime?

Uma explicação possível para as indagações pode ser o fato de que, para se adequar melhor à ideia de obra de ficção, o autor tenha estruturado sua versão da história a partir do que acontece com os próprios personagens em questão. Também serviria melhor à ficção que o leitor fosse descobrindo os principais fatos juntamente

com as personagens. Assim, alguém entra na casa e descobre alguns corpos ensanguentados, a polícia descobre todos os corpos e algumas evidências, a investigação chega até os culpados etc. Em todas as ocorrências, o leitor tem a companhia de alguém, um ponto de apoio. Acompanha um movimento, uma ação que se desenrola, o que garante fluência narrativa. A realidade parece confiável a cada nova descoberta, a cada nova cena da qual participam as personagens, mas também participa quem está lendo.

Um simples elemento gráfico como um ponto de exclamação ao final de uma frase mostra toda a avaliação que o narrador faz dos costumes locais. O juízo de valor sobre o comportamento de algumas das personagens apresentadas ao longo da narrativa fica evidente e revela muito mais a intenção de qualificar melhor as pessoas que fazem parte da cena do que um preconceito exacerbado – ainda que isso não possa ser totalmente descartado: *“Os moradores da cidade, em número de duzentos e setenta, contentavam-se que assim fosse, satisfeitos com sua existência cotidiana!”*

Há, primeiro, uma constatação matemática que dá a exata dimensão da demografia local: duzentos e setenta moradores. E a afirmação sai como uma sentença, ou até mesmo como um enunciado de enorme valor semântico: primeiro, de que há poucos moradores, até mesmo para uma pequena cidade na década de 1950; depois, que os moradores contentam-se com a falta de acontecimentos excepcionais; terceiro, que todos são satisfeitos com a própria existência e com a rotina comum de suas vidas dia após dia; e, por fim, que isso é passível de admiração. A exclamação utilizada ao final da frase traz a presença do narrador, traz o traço da avaliação, traz a marca a ser notada, a caligrafia de quem escolhe as palavras e marca um trajeto a ser percorrido. Mas também traz ao leitor uma espécie de ratificação, de comprovação do quanto essa cidade é diferente das demais, o quanto seu ar pacífico e subdesenvolvido surpreende os americanos das grandes cidades. Como é possível que uma cidade tenha tal comportamento? Como os habitantes podem contentar-se com tão pouco e como podem valorizar o fato de que nada acontece sob seus chapéus?

Em contrapartida, Michel Foucault constrói raciocínio semelhante em *Vigiar e Punir* e se vale de uma linguagem mais direta, mas não por isso menos presente de significação. Mesmo sem montar um cenário ficcional mais complexo, como o faz

Truman Capote na obra em questão, Foucault usa a explicação sobre a morte na guilhotina, uma morte mais rápida, indolor e, portanto, mais nobre, para marcar uma passagem de um tipo de punição a outro. Em Capote, o efeito é a precisão pela soma de detalhes e descrições fragmentadas de um cenário para a composição de um ambiente em construção. Em Foucault, a consequência é uma interpretação imediata e denotativa, ainda que a narração se pormenorize e se apoie em comparações, analogias, como no trecho anterior analisado em *A Sangue Frio*.

Como já referido anteriormente, não faz parte das intenções desta tese a intencionalidade do autor, mas o resultado deste relato a partir de uma descrição, de uma exposição, de uma cartografia. Ao entendermos que Foucault provoca uma interpretação mais imediata e denotativa, não estamos querendo afirmar que seu texto não tem um resultado de reconstrução ficcional, mas que neste trecho observado estas marcas estão muito mais ao nível da denotação, da descrição integralizada dos fatos e de uma intervenção que se dá muito mais pelo contexto da narrativa do que pela decomposição de seus elementos. Trata-se de uma metodologia diferente para se chegar aos mesmos resultados, a compreensão de como os fenômenos acontecem, ou, para concordar com Merleau-Ponty (2006), de como eles são percebidos. O excerto seguinte de *Vigiar e Punir* nos dá subsídios para seguir esta discussão de modo mais elucidativo:

A guilhotina utilizada a partir de março de 1792 é a mecânica adequada a tais princípios [morte igual para todos; morte rápida; uma morte só por condenado; castigo menos infamante para a família do criminoso]. A morte é então reduzida a um acontecimento visível, mas instantâneo. Entre a lei, ou aqueles que a executam, e o corpo do criminoso, o contato é reduzido à duração de um raio. Já não ocorrem as afrontas físicas; o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro meticoloso. (FOUCAULT, 2006, p. 16)

Aqui, gostaríamos de ampliar duas situações em especial, na linguagem utilizada por Foucault e nos termos dessa linguagem, numa decomposição mais detalhada. São dois modos diferentes de uso de figuras de linguagem em que o resultado se dá em forma de analogias, discurso conotativo em sua essência e que podem ser percebidas no excerto acima.

A primeira diz respeito à velocidade com que a sentença é cumprida com a instituição da guilhotina, o que remete a um novo tipo de punição: precisa ser rápida como um raio para eliminar seu tempo de duração e de consequente exposição pública. A expressão “*o contato é reduzido à duração de um raio*” sintetiza o ato através do qual a guilhotina põe fim a uma vida. E o modo usado para descrever esse processo contrasta de maneira evidente com a situação anterior, praticada na Idade Média, em que modo de prática do suplício era demorado e expunha o condenado a um tempo exagerado, a uma observação pública mais prolongada.

Na narrativa anterior, à página 10 de *Vigiar e Punir*, uma expressão temporal demonstra claramente a preocupação em demarcar o tempo que durava a execução do supliciado: “*um quarto de hora mais tarde, a mesma cerimônia e, enfim, após várias tentativas, foi necessário fazer os cavalos puxar*” de outra forma. Então, a expressão “*o contato é reduzido à duração de um raio*”, mesmo obedecendo à lógica da referência objetiva entre o que se narra e seu sentido, acaba proporcionando uma compreensão livre da necessidade de interpretações. Não há o que “traduzir” quando se lê que a morte pela guilhotina abrevia o suplício ao tempo de duração de um raio, ainda que a expressão seja de origem conotativa (por analogia ou comparação).

A segunda consideração a ser feita sobre este trecho diz respeito à última oração do excerto: “*o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro metuculoso*”. Agora, a linguagem conotativa é usada para a descrição de um comportamento esperado: só se espera que o carrasco tome todas as providências para que a decapitação aconteça a um só golpe, a um único e rápido movimento, como o relojoeiro metuculoso (comparação) para que a vida seja extinta e com ela a punição seja executada.

O que há de comum nessas duas expressões figurativas, já que, como foi visto, uma delas descreve uma passagem de tempo (com a rapidez de um raio) e a outra mostra um comportamento esperado (como um relojoeiro metuculoso) é que em ambas as circunstâncias as expressões suprimem as descrições de cenário. O ambiente onde acontece essa execução – universal – não tem referências descritivas. Supõe-se, apenas, algumas evidências marcadas pela narrativa. A primeira, que se trata de um lugar fechado, haja vista que poucos momentos antes, Foucault lembra que os rituais

modernos da execução no século XVIII seriam “testemunhos deste duplo processo: supressão do espetáculo, anulação da dor” (FOUCAULT, 2004, pág. 15).

A segunda suposição a partir do trecho observado é que a guilhotina representa o centro de um cenário e que, por essa centralidade, ocupa um espaço de destaque durante a cerimônia da execução. À proximidade do condenado encontra-se apenas o carrasco, cuja função é a exatidão, observado pelas testemunhas da justiça, a força policial e demais pessoas envolvidas desde o transporte do preso de sua cela até o ambiente da decapitação.

Ainda pode-se supor que o próprio aparelho utilizado para a execução – a guilhotina ocupe no imaginário do leitor uma forma antecipadamente concebida e que ela esteja estrategicamente posicionada para garantir o sucesso da operação: a lâmina devidamente afiada e preparada, o contrapeso adequadamente ajustado, o corpo do condenado milimetricamente posicionado para o único golpe que dá fim ao acontecimento. Todas essas relações diretas ao ato da decapitação em si podem ser depreendidas a partir das duas informações descritivas por conotação anteriormente: “*duração de um raio*” e “*como um relojoeiro meticuloso*” sugerem uma passagem de tempo extremamente curta, mas não por reconstruída ficcionalmente de modo negligente.

É exatamente o contrário do que acontece nos momentos iniciais de *A Sangue Frio*, quando Capote necessita marcar um cenário onde as ações se desenvolvem. A continuação do trecho que apresenta a pequena cidade do interior americano dá uma noção mais detalhada do comportamento social de Holcomb. Que tipo de cidade é Holcomb? Quais características podem defini-la melhor? Que qualidades fazem relação com outra cidade semelhante? Como compreender melhor como são os hábitos, as virtudes, os defeitos, os costumes, o modo de vida de seus habitantes? Capote consegue, num texto de reconhecido valor estético, manter a tensão em torno dessa cidade desconhecida e, ao mesmo tempo, outra vez relacionar suas características ao crime em si. Cada palavra parece medida na exatidão de sua aplicação, cada frase, cada período

parece projetar o que vai acontecer com os protagonistas, numa intertextualidade⁵ evidente, uma das características que marcam a referida obra:

(...) Mas nas primeiras horas daquela manhã de novembro, manhã de domingo, sons inesperados juntaram-se aos habituais ruídos noturnos de Holcomb: a histeria pungente dos coiotes, o arranhado seco dos galhos ressequidos rolando ao sabor do vento, o lamento distante e acelerado do apito das locomotivas. Naquela manhã nem uma só alma na adormecida Holcomb os ouviu – quatro estampidos de espingarda de cartucho que, ao todo, terminaram com seis vidas humanas. Mais tarde, os habitantes da cidade, já suficientemente livres do medo ao ponto de trancarem suas portas – apenas uma vez ou outra –, divertiam-se reconstituindo a cada passo aquelas sombrias explosões que atijaram chamas de desconfiança sob cujo brilho muitos antigos vizinhos se entreolhavam como estranhos. (pág.8)

A passagem, além de seu resultado estético inquestionável, também é carregada de representação simbólica. Um dos trechos em que a descrição como elemento literário está mais evidente na parte inicial de *A Sangue Frio* concentra a essência de toda a história e também é uma amostra do impressionismo que se percebe no narrador, a começar pela natureza bucólica de uma taciturna Holcomb. Chegamos a essa conclusão pelos ruídos noturnos enumerados (*a histeria pungente dos coiotes, o arranhado seco dos galhos ressequidos rolando ao sabor do vento, o lamento distante e acelerado do apito das locomotivas*).

Ainda que não seja dito textualmente, a passagem sugere que esses ruídos representam a totalidade do que se pode encontrar. Não há nada além disso nas noites de Holcomb. Pelo barulho dos coiotes, chegamos a um cenário extremamente rural; o arranhado seco dos galhos que rolam ao sabor do vento conduzem para um vazio existencial das artérias inertes; e o lamento distante das locomotivas conferem ao cenário um ar de nostalgia, um sentimento de não-pertencimento, uma pseudo-identificação com um símbolo da modernidade, que não é parte da vida ativa da cidade:

⁵ O termo intertextualidade será usado na perspectiva historiográfica de Linda Hutcheon (1991), para quem este conceito se estabelece na relação leitor-texto, já que na estética pós-moderna o caráter original perderia seu valor. Para a autora, o texto artístico só faria sentido com base em textos anteriores e na interpretação do leitor, baseada justamente numa referência textual que o precede. Assim, a intertextualidade fornece o contexto para questionar o processo ficcional. (pág. 166).

o som das locomotivas ao longe reforçam ainda mais o distanciamento com a vida nas grandes cidades: o mais perto que os habitantes podem chegar do progresso é o lamento em forma de apito da locomotiva.

Aqui, entra em ação o trabalho que a imaginação do leitor tem na interpretação destas descrições e de como esta descrição desencadeia um processo intertextual. Primeiro, desperta alguns fragmentos, lembrança, experiências, outros textos. Quando essa coleção de elementos se organizam, desencadeia-se o trabalho da imaginação e desponta o narrador como fundador deste universo imaginário. A imaginação ordena as partes num todo móvel, aberto, repleto de indeterminações. Todo o sistema de palavras, símbolos, analogias e referências constroem universos imaginários. A presença deste imaginário artístico provocado pelo narrador e as cenas que ele narra, apoiadas no cenário que descreve, baseia-se na liberdade narrativa, uma vez que não está sujeito ao rigor da verificabilidade.

No texto ficcional de Truman Capote entrelaçam-se, portanto, imagens que valem como imagens, não necessariamente ligadas a uma verdade absoluta, mas a uma realidade construída objetivamente. Produzidas pelo efeito do texto, essas imagens vão sustentar o universo imaginário, quando o texto, materialização desta referencialidade, não exprime apenas a visão do narrador sobre o universo narrado, mas uma representação aceita historicamente. O eu do narrador, quando aparece, age como personagem entre as personagens, centro de uma referência de credibilidade, no mesmo nível de quem desempenha ou sofre a ação narrada. Convém observar que o ponto de vista do narrador em *A Sangue Frio* pertence a alguém que não vive na cidade mas, ao contrário, a conhece em certo momento da vida. Para descrevê-la como cenário dos acontecimentos, vale-se de um universo de referências que lhe são próprias, mas que só vão surtir o efeito de universalidade se forem utilizados códigos comuns entre narrador e leitor. Na ausência desses códigos, torna-se evidente a necessidade de aproximação a partir de analogias, comparações, metáforas, alegorias e outras figuras de linguagem representativa que vão projetar no imaginário do leitor algum tipo de reconhecimento, o que só é possível a partir do tom intertextual da ficção.

Nota-se na passagem observada que a partir dessa descrição ficam mais evidentes a mudança radical de comportamento da sociedade de Holcomb após o crime.

Pode-se imaginar, antes de novembro de 1959, uma pequena cidade em que todos se conhecem e as crianças brincam alegremente em verdes quintais, sem o compromisso das horas ou a desconfiança dos pais. O excerto ainda evidencia o fato de que durante algum tempo após o crime a sensação de medo tomou conta das famílias, e o que antes era tido como um ambiente de confiança passa a ser considerado palco de incertezas. Até que o crime fosse solucionado – e até mesmo algum tempo depois disso – os vizinhos eram considerados suspeitos e o hábito de trancar as portas dava a medida exata da falta de proteção como um sentimento coletivo partilhado pela comunidade.

2.6 Imaginação

Para se chegar a esse efeito, é necessário antes marcar este terreno da imaginação, projetando no ato da leitura elementos para um reconhecimento prévio: o que se espera de uma cidade calma e segura, o que se entende por um ambiente bucólico, que tipo de cenário encontra o narrador quando este – escrevendo como se fosse também apresentado a um cenário já dado – passa a descrevê-lo de modo fragmentado. Esse conjunto de referências com que se o leitor se depara são reflexos de um trabalho de narratividade ficcional, a partir do qual todas as transformações do comportamento dos personagens envolvidos se dá a partir de uma mudança da configuração do lugar: antes dos assassinatos o lugar tinha tais características que projetava em seus habitantes uma sensação de natural tranquilidade em relação à segurança. Após o crime, o mesmo lugar, com as mesmas características cênicas se transforma num ambiente de desconfiança, de pouca liberdade e de muitas dúvidas. A única forma de transmitir uma sensação mais aproximada dessa mudança no comportamento da sociedade se daria pelos elementos da ficção, uma vez que a narração objetiva dos fatos por si próprios não seriam suficientes para essa interpretação.

Percebemos que o narrador não só oferece os fatos para interpretação, mas a partir de sua intervenção direta na escolha da ordem em que os fatos são apresentados muda a maneira como eles serão recebidos pelo leitor. Assim, a percepção se torna diferenciada, e o que a emoldura de modo mais eficiente é um fenômeno narrativo que é

obtido mais facilmente a partir de uma perspectiva descritiva, ao contrário do que se vê em *Vigiar e Punir*, onde a objetividade é a principal metodologia para a compreensão dos múltiplos fatos que vêm sendo narrados em sequência. Em Capote, os poucos fatos têm grande representação simbólica, enquanto em Foucault, a grande sucessão de eventos tem uma representatividade mais narrativa do que descritiva.

2.7 River Valley Farm

As principais descrições da propriedade da família Clutter, a River Valley Farm, ocorrem nas próprias ações das personagens. O leitor é apresentado à fazenda no passeio de Nancy em sua égua Babe ou no trabalho diário de Herbert Clutter. Um dos raros trechos em que Capote interrompe a narrativa para descrever o ambiente onde viviam os Clutter se dá no seguinte trecho:

A casa fora construída em 1948, e projetada em grande parte pelo Sr. Clutter, que se mostrara arquiteto sóbrio e sensato, embora não se destacasse como decorador. Custara quarenta mil dólares (o valor de revenda andava agora na casa dos sessenta mil dólares). Situada no fim de uma estreita e longa alameda orlada de frondosos olmos chineses, a bela casa branca, ao centro de um amplo relvado de grama das Bermudas, impressionava Holcomb. Era um lugar que o povo gostava de mostrar. Quanto ao interior, ostentava manchas de tapete de um castanho-avermelhado, quebrando alternadamente o brilho do chão encerado e rangente; um imenso sofá moderno na sala de estar, coberto por um tecido encaracolado e entremeado de fios cintilantes de metal prateado; na copa uma banquetta forrada de plástico azul e branco. Este tipo de mobília agradava ao Sr. e a Sra. Clutter, bem como à maioria dos seus conhecidos, cujas casas eram assim decoradas.

Como se vê, o trecho deixa transparecer a admiração dos demais moradores pela propriedade dos Clutter. Embora acanhada, a cidade valorizava seus moradores mais ilustres, o que pode ser percebido no trecho “... a bela casa branca, ao centro de um amplo relvado de grama das Bermudas, impressionava Holcomb. Era um lugar que o povo gostava de mostrar”. Pela descrição da casa, chega-se ao estilo de vida da família e ao padrão econômico dos Clutter. Este não era o fazendeiro mais rico, mas o mais respeitado na cidade. O cenário onde o crime ocorre – a casa da família – não é tão

valorizado na narrativa, o que não chega a comprometer a construção que se faz deste universo, já que em outros momentos a própria ação das personagens cumpre a função descritiva, quando pela técnica predominante da narração Capote acaba por descrever o ambiente em que se passa a história. Como mais adiante, quando vamos conhecendo aos poucos o potencial da fazenda ao acompanharmos o cotidiano de Herbert Clutter:

Enquanto o Sr. Clutter contemplava este espécime superior de estação, a ele veio juntar-se um vira-lata, metade *collie* e, juntos, partiram na direção do curral, pegado a um dos três celeiros naquelas imediações.

Um destes celeiros era uma gigantesca barraca ou galpão Quonset, abarrotado de soja do oeste. O outro armazenava um monte escuro e pungente de milho de valor considerável: cem mil dólares. (Pág. 14)

É a partir do que acontece com os protagonistas que o leitor passa a ter contato com a estrutura física e vai montando um mapa mental de como é a fazenda. A seguir, outro trecho complementa o tamanho do negócio gerenciado por Herbert Clutter, ao mesmo tempo que dá a dimensão de sua propriedade:

Mas ao fim de dez anos os domínios do Sr. Clutter consistiam em mais de oitocentos acres de sua propriedade e mais três mil arrendados. Isso, como diziam seus companheiros, era um bom avanço. Trigo, milho, semente de grama, eram as colheitas de que dependia a prosperidade da fazenda. Os animais também eram importantes: ovelhas e principalmente gado. Um rebanho de várias cabeças de gado hereford levava a marca Clutter, o que não seria fácil de imaginar a julgar pelos poucos animais encontrados no curral, reservado para novilhos doentes, algumas vacas de leite, os gatos de Nancy, e Babe, a favorita da família: uma velha e gorda égua que nunca reclamara por levar três ou quatro crianças no amplo dorso. (pág. 16)

Como pode ser percebido, as demais descrições de ambiente sobre a fazenda e a casa de propriedade da família Clutter aparecem misturadas à narrativa. Nessas descrições, percebe-se com clareza o destaque da propriedade da família entre os demais habitantes de Holcomb, assim como sua importância econômica, ainda que em comparação com o estilo de vida modesto que é característico da localidade. No trecho em destaque, fica evidente também a vida simples da família e que a propriedade era o único sustento. Não havia outra fonte de recursos, e apesar do avanço financeiro

demonstrado em dez anos de propriedade da River Valley Farm, as plantações de trigo, milho e soja eram a garantia de prosperidade da fazenda.

Ainda sem antecipar os próximos acontecimentos, Capote deixa algumas marcas em sua reconstrução dos acontecimentos e, sempre que necessita, projeta nos ambientes algumas características que ora justificam escolhas posteriores, ora explicam a causalidade inerente aos fatos. As descrições que se fazem da propriedade da família – ainda que sutis e pulverizadas no meio de uma narração temporal – estão em consonância com as próprias características da cidade de Holcomb. Quando não são similares em sua dimensão prática, ao menos representam o ideal da pequena propriedade rural sustentável inserida no contexto da cidade acanhada.

Por outro lado, também serve como alternativa para futuros desdobramentos, principalmente quando a investigação se depara com um caso aparentemente sem solução em que muitos são os suspeitos e nenhuma evidência relevante parece ser encontrada. A prosperidade da família numa cidade de economia modesta, o destaque pessoal de Sr. Clutter, vingança de fazendeiros vizinhos, e até mesmo a possibilidade de um crime passional são considerados pela investigação. Por isso, a descrição das propriedades da família e como se dava a relação dos familiares com a propriedade acabam por constituir um cenário a ser considerado pela investigação.

Cada membro da família Clutter mantinha uma relação diferente com a propriedade, e isso é bastante destacado na narrativa de Capote. Bonnie, a senhora Clutter, em virtude de seu problema de saúde, era quem passava mais tempo no interior da residência. Não participava das atividades da fazenda nem mesmo costumava aproveitar o amplo espaço para caminhar ou interagir com o ambiente. Passava, inclusive, muito tempo deitada em sua própria cama – não dormia no mesmo quarto do marido, por opção dele: não queria incomodá-la.

A figura introspectiva da sra. Clutter, resignada com suas próprias limitações, conferia a seus aposentos essas mesmas características, reforçadas pela descrição do narrador. Fechada em seu mundo, Bonnie preferia não tomar partido dos negócios da fazenda, das viagens do marido, das decisões em família: seu universo eram as revistas que assinava, algumas de conteúdo diverso, outras que tratavam temas da religião

metodista. A descrição de seu quarto e como ele se encontrava no último dia de vida, funciona mais como uma análise psicológica do que como um mero apoio estético. Nas entrelinhas da descrição do cenário pode-se perceber a avaliação psicológica que o narrador faz da personagem e de como ela abriu mão da vida em família:

O quarto, raras vezes abandonado, era austero. Tivesse a cada sido feita, uma visita o pensaria permanentemente desocupado. Uma cama de carvalho, uma escrivaninha de nogueira, a mesa de cabeceira: nada mais, exceto abajures, uma janela com cortinas e um quadro de Jesus andando sobre as águas. Era como se, tornando o quarto impessoal, não trazendo seus pertences íntimos, deixando-os misturados aos de seu marido, ela minorasse a ofensa de não compartilhar seus aposentos. A única gaveta utilizada na escrivaninha continha um vidro de Vick Vaporub, Kleenex, uma bolsa elétrica de aquecimento, algumas camisolas brancas e meias também brancas de algodão. Sempre usava meias quando se deitava, estava sempre com frio. Pelo mesmo motivo, tinha o costume de deixar as janelas fechadas. (CAPOTE, 1980, pág. 36)

Uma observação menos atenta chegaria à conclusão que se trata apenas de uma demonstração de uma peça da residência, e que ali se encontra apenas mais uma descrição sobre um cenário. Entretanto, podemos perceber que ao remontar o quarto são evidenciados traços que fazem dele um ambiente fechado, introspectivo e que revela a negação da personagem de seu pertencimento ao universo do relato. A sra. Clutter, ao se isolar em seu quarto, revela uma atitude em que aceita sua situação. Mesmo que logo a seguir uma passagem mostre um acontecimento em que Bonnie desabafa com uma amiga, admitindo que está perdendo a infância das crianças ao ponto de desesperar-se quando projeta a imagem que os filhos farão dela no futuro, sua relação de isolamento acaba fazendo do seu quarto o palco perfeito para quem não quer ser vista. A mobília revela o cuidado em sua montagem, mas sobre os demais elementos que são colocados na cena pelo narrador não se tem a certeza que são os únicos objetos, ou se foram evidenciados por um propósito narrativo: eles servem à narrativa ou descrevem a realidade?

Bachelard (1993), quando teoriza sobre a topoanálise, levanta a discussão sobre esses pequenos espaços como palco de ação dos personagens, ao que chama de microespaço. Geralmente, tratam-se de espaços onde o ser humano vive e através de sua

cultura, o homem modifica o espaço e o constrói à sua imagem e semelhança. Ao topoanalista cumpre fazer o levantamento, o inventário mesmo desses espaços bem como os temas e valores presentes nele. Sendo assim, é imprescindível atentarmos para espaços tais como: a casa e seus cômodos, a rua, os meios de transporte, escola, a biblioteca, o labirinto, os cafés, o cinema, o metrô, a igreja, a cabana, o carro, o prédio, o corredor, as escadas, o barco, a catedral, etc. O número é infinito, cumpre ao topoanalista estar atento e fazer uma leitura cuidadosa e minuciosa da obra literária.

O comportamento de Bonnie e seu isolamento no quarto funcionam da mesma forma como um internamento, é como se o quarto representasse um hospital, um hospício, uma prisão, porque cumpre função semelhante na ficção. De acordo com Deleuze (1998), Foucault não se interessa pelos meios de internamento como tais, nem pelo comportamento. Mas eleva o olhar para os enunciados e as visibilidades que podem ser definidas a partir deste processo. Então, o que resulta desta descrição em Capote é o enunciado enquanto elemento puro e o que esta situação enuncia: um processo de constituição de um sujeito a partir de uma aceitação de um modo de vida, aqui materializado pelo local onde passa a maior parte do tempo: seu próprio quarto.

Muitas vezes, mesmo antes de qualquer ação, é possível prever quais serão as atitudes da personagem, pois essas ações já foram indiciadas no espaço que a mesma ocupa. Note que esses espaços são fixos da personagem, são espaços em que elas moram ou frequentam com grande assiduidade. Bonnie é uma personagem que vive em função de seu cenário. Aliás, o próprio narrador comenta esse fato e sobre ele levanta suas considerações.

Assim, de modo bastante indireto algumas passagens que narram o dia que antecedeu a tragédia utilizam este lastro construído pelas descrições diluídas na narração dos acontecimentos. É na força do conjunto composto pela descrição e narração dos fatos dentro de um ambiente previamente conhecido que se percebe a multiplicidade de diálogos que acabam por constituir esse universo. Para entender quem são as personagens e como se dá a relação de poder entre elas, Capote ajusta o foco para uma visão menos vertical e mais lateral dos acontecimentos, como que a remontar uma série de eventos paralelos que culminam numa narrativa mais complexa e menos linear do que se espera *a priori*.

A relação de outra personagem com seu quarto enquanto microambiente, segundo Bachelard, nos mostra uma atitude bastante diferente. Aqui, Capote também usa a descrição do cenário para dar ao leitor o conhecimento sobre a personagem de Nancy, a filha do casal Clutter. Convém atentarmos para o modo como Nancy mantém um estreito relacionamento com o cenário e como Capote recria este contexto. O quarto é apresentado como o menor de todos, mas aquele que traduz melhor o estilo de vida, as crenças e valores de quem o habita:

Também o de mais personalidade: um quarto de menina, claro e engomado como um saíote de bailarina. As paredes, o teto e tudo mais, com exceção de uma penteadeira e uma escrivaninha, ou eram cor-de-rosa ou azul ou branco. A cama, rosa e branca, cheia de travesseiros azuis, era dominada por um enorme urso de pelúcia rosa e branco: um prêmio que Bob ganhara na feira municipal graças à sua boa pontaria na espingarda. Um quadro de avisos de cortiça, pintado de cor-de-rosa, dependurado sobre uma penteadeira de babados brancos, gardênia secas, remanescentes de um antigo buquê, pregadas a ela, e ainda cartões do Dia dos Namorados, receitas de jornal, fotografias do sobrinho pequeno; Susan Kidwell e Bobby Rupp. Bobby em doze ações diferentes: com um bastão de beisebol, batendo bola de basquete, dirigindo um trator, brincando de calção à beira do Lago MacKinn (...) E fotografias dos dois juntos: Nancy e Bob. Destas, ela gostava mais daquela que mostrava os dois sentados debaixo da sombra de uma árvore entre os restos de um piquenique, olhando-se com expressões que, embora sérias, pareciam joviais e cheias de alegria. Outras fotos, de cavalos, gatos (mortos mas nunca esquecidos) como o pobre do Boobs que morrera misteriosamente (ela suspeitava de que fora veneno) não fazia muito, atravancavam-lhe a mesa.

De modo bastante nítido, a descrição do quarto em si tem muito mais efeito prático na personalidade de quem o habita do que uma função de localização geográfica ou simplesmente relacional. A descrição funciona como uma análise comportamental da jovem Nancy, uma vez que os símbolos evidenciados pelo narrador apontam para uma adolescente de classe média americana, com sonhos, anseios e dúvidas comuns de uma adolescente. A decoração, os móveis e os pertences distribuídos pelo quarto, talvez encontrados assim pela investigação e pelas primeiras pessoas a entrarem na casa depois dos assassinatos, têm a função de projetar seu comportamento, sua personalidade, seus hábitos e suas crenças.

Cabe notar o destaque que o narrador dá para a descrição das fotografias pregadas ao quadro de avisos. O detalhamento minucioso pretende reconstruir as memórias da jovem Nancy, remontando seu passado aos olhos do leitor. A partir das fotografias e de seu conteúdo, somos convidados a descobrir sua relação com o namorado Bob Rupp, o seu apego a animais de estimação, o modo como encarava a vida com alegria. Pela descrição das fotografias não somos apresentados às ações, mas ao universo vivido pela personagem que está sendo descrita por extensão. A forte ligação com a infância, ainda presente nos ursos de pelúcia, no uso de cor-de-rosa, os objetos pessoais que apontavam uma menina que acabara de sair da infância e como encarava a relação com Bobby Rupp, as amizades com as outras garotas.

No próximo parágrafo, o narrador nos mostra alguns cuidados seus com o corpo, os cabelos, seus pensamentos e seu hábito de dormir tarde. Todos eles – melhor analisados no próximo capítulo – mantêm uma relação estreita com o quarto enquanto ambiente e enquanto lugar legítimo onde essas ações acontecem. O quarto é visto como pertencimento, como extensão da personalidade, como extensão do “eu” e de suas escolhas, suas idiossincrasias. Diferentemente do que representa o quarto para sua mãe, Nancy tem na descrição do seu ambiente mais íntimo algo que nos mostra mais do que sua personalidade: a descrição deste cenário compõe sua subjetividade, numa situação de autonomia, menos do que dependência. Sua mãe, Bonnie, ao contrário, mantém com seu microambiente uma relação de sujeição, de aceitação do sujeito tal como é visto pelos demais membros da família e até pelos amigos.

Podemos lançar um olhar mais questionador sobre a objetividade na narrativa no primeiro momento – o quarto de Bonnie enquanto ambiente de enclausuramento e negação – e a a riqueza de detalhes do segundo instante – o dormitório como espaço identitário. Será que o quarto de Bonnie realmente trazia essas características e o que foi descrito é realmente tudo o que pode ser descrito sobre o ambiente? Ou algumas características foram suprimidas pela economia narrativa, a fim de dar-lhe uma aparência que combinaria mais com a sra. Clutter. Nada mais há para ser incluído naquele cenário ou uma descrição mais realista acabaria mudando a impressão que o narrador quer passar da personagem? De qualquer forma, a interpretação só pode acontecer mediada pelo narrador, e seu ponto de vista projeta uma série de conclusões *a*

priori segundo a qual se aceita a descrição não só do ambiente mas da personagem em questão.

2.8 Enunciados descritivos

Por meio de uma espécie de condensação universal, a ficção recria os passos das personagens para que elas sejam expostas a uma série de eventos verossímeis senão verdadeiros. Na caminhada de Sr. Clutter pela fazenda, acompanhada naturalmente pelo narrador atento, cuidadoso e minucioso, o leitor é envolvido pela forma como o cenário é constituído. Narrativa imagética por excelência – criamos imagens daquilo que estamos lendo – *A Sangue Frio* permite uma construção mental cena a cena, quadro a quadro. Ao final de um capítulo, por exemplo, a intrincada relação de descrições compõe uma visão relativamente suficiente dos espaços onde ocorre a ação.

Herbert – como veremos no próximo capítulo – é quem conduz os enunciados sobre o modo de vida da família. É a partir de sua relação com o ambiente, com a natureza e com o cenário que tomamos ciência de sua personalidade. O chefe da família interage em espaços mais amplos, em situações em que sua opinião e seu poder de decisão são evidentes, apresentados em uma perspectiva espaço-temporal. Enquanto Bonnie está aprisionada em um ambiente delimitado, janela constantemente fechada, mobília tradicional para uma vida ordinária, seu marido é sempre visto em uma situação em que emana poder.

Ao centralizar no dono da fazenda River Valley, Capote obtém como resultado a formação clássica de que a visibilidade de suas posses seria um dos motivos pelos quais a família seria assassinada mais adiante de sua narrativa. Essa notoriedade da família e principalmente do dono da fazenda poderia sugerir uma espécie de poder centralizado, exercido nos pontos de enfrentamento entre as classes, numa percepção marxista que condenava a centralização da propriedade. Cabe salientar que não é esta a visão que Capote imprime à narrativa, uma vez que a situação de destaque social adquirida pelo protagonista Herbert Clutter não é constituída a partir de uma relação de poder.

Durante toda a sua obra, mais especificamente a partir de *Vigiar e Punir* e de modo mais sistematizado em *A vontade de saber*, Foucault esteve preocupado em sugerir o abandono de um certo número de postulados que marcaram uma posição tradicional de esquerda, no que diz respeito à posição marxista sobre as concepções burguesas e em termos de prática, um certo tipo de lutas locais. E justamente o primeiro postulado que Foucault rebate, de acordo com Deleuze (1988) é o postulado da propriedade, segundo o qual o poder seria “propriedade” de uma classe que teria conquistado.

Sobre esta questão, Foucault observa que ao contrário, o poder é menos uma propriedade do que uma estratégia, e seus efeitos não seriam atribuídos a uma apropriação, mas a disposições, a manobras táticas, técnicas, funcionamentos. “O poder se exerce mais do que se possui, não é o privilégio adquirido ou conservado da classe dominante, mas o efeito de conjunto de suas posições estratégicas” (FOUCAULT, 2004). Assim, Herbert Clutter não é descrito como alguém que utiliza este poder, ao contrário, os cenários em que ele transita e as atitudes narradas nessas situações comprovam a tese de Foucault: ao não se valer de estratégias ou táticas para demonstrar seu poder, Herbert não faz parte de pontos de enfrentamento nem de instabilidade da narrativa, não protagonizando também relações de força em situações que narram sua postura enquanto dono da fazenda.

Um bom exemplo pode ser encontrado na passagem imediatamente após o momento que Herbert concede ao empregado Alfred Stoecklein, o único que morava na propriedade, o dia de folga para que ele leve o bebê ao médico. Na realidade construída pela ficção, Herbert Clutter sai naturalmente do curral, onde a cena se desenvolve, e parte para o sul da propriedade. Como o livro ainda está em suas páginas iniciais e a história vem sendo apresentada a pequenas pinceladas, a descrição da fazenda também não foi suficientemente trabalhada, o que talvez nem seja feito de modo completo ou satisfatório até o final do livro. Aqui, vale sublinhar duas conclusões: a primeira diz respeito à comprovação de que Capote não evidencia a demonstração de exercício de poder na relação hierárquica patrão-empregado. A segunda está relacionada à transcendência do texto, que não fica preso à história particular dos Clutter, mas faz

uma relação direta com a cidade, a localidade onde vivem e onde se percebe a evolução histórica do local:

Com o cachorro correndo na frente, partiu para o sul em direção aos campos, agora luminosos e dourados como o restolho após a colheita. Nessa direção, o rio. Perto de suas margens, um pomar: pêssago, pêra, cereja e maçã. Cinquenta anos antes, segundo a tradição local, bastaria a um lenhador dez minutos para derrubar todas as árvores do oeste do Kansas. Mesmo hoje em dia, plantam-se apenas algodoeiros e olmos chineses (perenes e com uma indiferença de cacto à seca). No entanto, conforme dissera o próprio Sr. Clutter tantas vezes, “mais uma polegada de chuva e esta região seria o paraíso, o Éden na terra”. Esta pequena coleção de árvores frutíferas crescendo à beira do rio era uma tentativa de construir, com ou sem chuva, um pedaço do paraíso, o verdejante Éden cheirando a maçã com que sonhava. (p.16)

O trecho é marcado por uma visão romântica da vida e por conter um universo simbólico que reforça a reconstrução do ambiente. Discurso indireto, de apelo emocional, relacional, preocupado com a forma estética e com o convencimento. Para isso, apela para outros discursos, outros narradores, como “a tradição local” e até mesmo a opinião e o sonho de Herbert Clutter. É como se a soma de discursos, somada com a descrição precisa que faz do espaço físico criasse um cenário realístico onde se passará parte importante da história. No contexto mais amplo da narrativa, é esta construção fundamental para calcular uma série de eventos e para a participação do leitor no processo decisório invocado por Capote posteriormente.

Como a naturalidade de quem faz parte do ambiente com o qual interage, Herbert Clutter passa a apresentar sua propriedade aos leitores. Seus pensamentos, suas recordações condensam todos os anos vividos naquela localidade e também projetam River Valley Farm aos olhos de quem não a conhece. Com isso, o discurso também apoia as descrições de Holcomb e sua incipiência num cenário mais ampliado, comparando-se com as grandes cidades americanas. Pela universalidade dos signos, pela tentativa de condensação histórica, o texto acaba fazendo uma redução estrutural da sociedade, usando um pequeno lapso de tempo para relacionar passado e presente e, ainda, preparar para as ocorrências que estão por ser narradas. Espacialmente, Holcomb e River Valley Farm simbolizam a América simples e bucólica, os estados rurais e as

famílias tradicionais que residem nas pequenas cidades e possuem no sotaque a tatuagem da procedência.

Então, um dos questionamentos que indiretamente o texto apresenta a esta altura é se o cenário convence como realidade, e se a partir das descrições feitas até aqui ele apresenta uma relação de verdade, uma ideia de verossimilhança. No trecho analisado acima, pode-se notar o cuidado com alguns detalhes para reforçar o universo imagético construído pela ficção: a construção “*partiu para o sul em direção aos campos*” talvez não dê uma noção *exata* da extensão, da geografia ou dos limites e cercanias da propriedade, mas certamente oferece ao imaginário uma ideia de lugar, um conceito concreto de espaço, uma noção de continuidade temporal que decorre em um cenário que poderia fazer parte da realidade. A precisão estilística é substituída pela forma narrativa ficcional aberta em que o narrador parece acompanhar os passos da personagem, invocando a imaginação do leitor sobre a reconstrução de uma situação narrativa.

Como lembra Bachelard (1993), esses valores são tão simples e já arraigados no inconsciente que vamos encontrá-los mais facilmente por uma simples evocação como em “*partiu para o sul em direção aos campos*” do que por uma descrição minuciosa da natureza enquanto ambiente dos acontecimentos. Para Bachelard, “a nuance, então, exprime a cor” e as palavras do narrador, tocando o ponto exato, “abala as camadas mais profundas de nosso ser” (pág. 32).

Isso acontece porque na visão do autor, o excesso de descrições de um ambiente, de uma morada, por exemplo, pode ocultar sua intimidade. As verdadeiras casas das lembranças, as casas para onde nossos sonhos nos conduzem, as casas mais ricas de nossa formação interior rejeitam a descrição mais detalhada, assim como os campos de uma propriedade bucólica habitam em nosso inconsciente de modo mais rico do que uma descrição objetiva poderia fazer. “Descrevê-las seria mandar visitá-la”, alerta Bachelard. Tudo o que se precisa descrever sobre uma propriedade tal qual a imaginamos é orientar o leitor para a revelação de um segredo, de uma cumplicidade que só se dá no relato de ficção e jamais se poderia dizê-lo objetivamente.

A seguir, as quatro pessoas que residem na fazenda recebem descrição física, psicológica e comportamental superficial e suficiente para que o leitor se familiarize com todos. Pode-se avaliar a importância de cada um para a família, o tipo de relacionamento entre os pais, entre pais e filhos, entre os irmãos e como cada um dos familiares era visto pela comunidade local.

Essas linhas narram o último dia da família, o que é feito de maneira superficial, sem aprofundamento, sem maiores reflexões. As personagens são apresentadas uma a uma, mas sempre numa relação com o outro e com a sociedade, o que estabelece ligações que servirão de análise *a posteriori*, já que são tema do próximo capítulo. Entretanto, este trecho passaria despercebido não fossem algumas marcações que Capote deixa ao longo do texto. Como, ao referir-se às atividades do patriarca Herb Clutter no dia de sua morte, quando permitiu que um grupo de homens armados caçasse faisões em sua propriedade. Aqui, a simples passagem em que o Sr. Clutter encontra os caçadores foi usada na narrativa como uma maneira de conhecer melhor sua personalidade:

Habitualmente os caçadores não convidados pagam ao proprietário das terras uma taxa para perseguir suas presas, mas, quando os forasteiros lhe propuseram o pagamento, o Sr. Clutter achou graça.

– Não sou tão pobre quanto pareço. Podem caçar quanto quiserem.

E, tocando a aba do boné, dirigiu-se para casa e para as tarefas do dia, sem saber que este seria seu último (pág.18).

Essa análise será retomada no capítulo 3, quando as personagens serão o foco das observações. Neste momento, o que interessa é como essa relação compõe o cenário com a mesma linguagem que são apresentadas as descrições dos onde ocorre a narrativa. Pode-se ter uma noção mais amplificada do tipo de propriedade, da vegetação, do tipo de plantio, de suas dimensões e até mesmo de quanto de terras produtivas ela possuía, ao se reunirem todas as informações apresentadas de maneira pulverizada até então. Entretanto, a proposta não é fazer uma classificação da propriedade ou até mesmo da cidade de Holcomb. As descrições acabam operando a função de relacionar, de um lado, uma típica família americana vivendo numa

propriedade rural e, de outro, como essa propriedade acaba definindo suas personagens numa perspectiva da ficção realista.

Talvez seja uma espécie de comparação por oposição, *grosso modo*, ao ambiente a que foram expostos dois outros protagonistas da história, Perry e Dick, os assassinos. O exame dessa condição de subjetivação passa pela construção ficcional de seus cenários, pela análise das relações de poder ali investigados, pela forma como se dá o processo de subjetivação e de como o espaço se constitui no cenário de aprisionamento e de constituição dos sujeitos por definição.

Se essa tese for verdadeira, a construção simbólica de Holcomb e de River Valley Farm feita até aqui teria como resultado mostrar mais um dia normal de uma família cujas ações eram bastante previsíveis: Herbert Clutter, o próspero fazendeiro, cuidava de seus afazeres, andava pela fazenda, conversava espontaneamente com os empregados; a esposa Bonnie, com sua saúde que inspirava cuidados, permaneceria em casa, de repouso, ou passaria a semana realizando tratamento de saúde em uma cidade nas proximidades; Kenyon, um rapaz caseiro, estudioso e bom filho, continuaria chegando em casa antes das dez da noite; e Nancy, a filha caçula, popular na escola, na vizinhança e entre as amigas, seguiria seu namoro com o jovem Bobby Rupp; o cachorro Teddy continuaria avançando para os desconhecidos, desde que eles não portassem uma arma de fogo – se isso acontecesse, sua cabeça caía, enfiava o rabo entre as pernas e sumia.

Esta linha de pensamento sugere ainda que se não fosse interrompida, essa sucessão de acontecimentos levaria a uma vida inteira sem sobressaltos, sem qualquer evento que fugisse da “normalidade”, do “padrão”, imposto pelo próprio ambiente, adotado pelas pessoas que vivem nesse ambiente. Na ficção, a história só ganha notoriedade justamente porque esse padrão não foi seguido em um dado momento. Cabe, então, entender *quando, como, por que e por quem* essa linha de normalidade foi desviada. O que o texto apresenta, em suas páginas iniciais, é uma descrição de ambiente que dá conta apenas de constituir mais do que um lugar onde ocorrem os acontecimentos, mas um lugar que dá vida e que molda, normaliza e padroniza uma série de práticas subjetivas na relação de poder que o próprio ambiente exerce sobre seus indivíduos. Um tipo de poder que historicamente é exercido de modo vertical e

que, inclusive nos textos disponíveis sobre a delinquência, sugere um tipo de interpretação por parte da opinião pública que ainda soa como padronizada, estandarizada, normatizada, tema do capítulo 4 da presente tese.

Para dar sequência a esta metodologia que dá a conhecer aos indivíduos a partir de sua relação com o ambiente narrativo, torna-se necessário recuperar como outros dois importantes cenários construídos por Truman Capote ajudam a contar a história. No caminho para River Valley Farm, centro dos eventos de que trata o livro, os personagens Perry e Dick têm uma relação bastante peculiar com as cidades de Olathe e Kansas City. No movimento de ambos por estes espaços e pelos enunciados de sua reconstrução ficcional, pode-se perceber um pouco melhor as marcas da construção dos sujeitos da história e como suas atitudes interferem no curso da narrativa.

2.9 – *Garden City*

Olathe foi o ponto de partida de Perry Smith e Dick Hickock antes de tomarem a estrada em direção a Kansas City, Holcomb e, finalmente, a fazenda River Valley. Ao leitor menos familiarizado com a geografia do Kansas, torna-se necessário primeiro situá-lo especialmente. Assim, um narrador aparece em um texto direto e objetivo para dizer que a distância entre Olathe, subúrbio de Kansas City, e Holcomb, a que se poderia chamar também de subúrbio de Garden City, é de aproximadamente seiscentos e cinquenta quilômetros. Essa simples informação dá conta de preparar o terreno para uma narração a respeito da viagem e dos fatos que acontecem durante este trajeto. É neste tempo narrativo que os personagens serão apresentados com mais nitidez aos olhos do leitor.

O relato não é construído a partir dos detalhes, mas ao mesmo tempo é suficientemente claro para colocar o leitor numa situação privilegiada de reconhecimento espacial e, também, para aproximá-lo a partir de uma perspectiva histórica e cultural. Da mesma forma que a apresentação de Holcomb marca como vivem seus habitantes e o que se pode esperar de seu comportamento, Garden City recebe a seguinte abordagem descritiva:

Garden City, com onze mil habitantes, começou a reunir seus fundadores logo depois da Guerra Civil. Um caçador de búfalos itinerante, o Sr. C.J (Búfalo) Jones teve muito a ver com a subsequente expansão: de um amontoado de choupanas e postes de amarrar cavalos, um opulento centro de fazendas de gado com *saloons* estonteantes, um teatro e o hotel mais luxuoso entre Kansas City e Denver – enfim, uma amostra da extravagância fronteiriça que rivalizava com um povoado, a oitenta quilômetros a leste, bem mais famoso: Dodge City (...) Algumas lembranças ainda restam. Uma fila de edifícios, discretamente pitorescos, conhecida como o Quarteirão do Búfalo, e o Hotel Windsor, outrora suntuoso, com seu *saloon* ainda esplêndido, de teto alto, com escarradeiras e palmeiras-anãs em vasos, persistem, como uma espécie de marco, na rua principal, entre uma variedade de lojas e supermercados (CAPOTE, 1980, pág. 41).

O trecho acima demarca não só geograficamente o local em destaque, como também apresenta traços econômicos e mesmo sua importância cultural no cenário regional. As descrições que se seguem passam a apresentar de maneira mais ampla os costumes dos habitantes e, por extensão, o orgulho que no começo soa demasiado para uma cidade de médio porte que entrou em decadência. Como em outras passagens do livro, aqui também Capote introduz um narrador que constantemente avalia o ambiente como alguém que o conheceu há pouco, passando ao leitor a mesma impressão, numa escrita que revela certa admiração ao se descobrir novas informações e preocupa-se em trazer comparações constantes para uma melhor interpretação.

Para dizer que a cidade fica bem no meio do país, a frase que inicia esta constatação explica que todos aqueles que fizeram a viagem de costa a costa pelos Estados Unidos, seja de trem ou de carro, possivelmente passaram por Garden City, “mas é justo presumir que poucos viajantes se lembrem disso”. É uma forma de projetar uma referência espacial, ainda que o narrador registre a pouca importância econômica da cidade e sua pouca representação no mapa americano. A partir de uma concepção histórica (o registro está baseado em como fundou-se o povoado, passa pelo período de maior imponência e finaliza com o que restou desta época) a descrição tem, outra vez, uma função de mostrar a ação das personagens na narrativa.

Não é por acaso que Capote destaca logo a seguir que, sem exceção, seus habitantes negam-se a dividir a cidade em camadas sociais. Mas enquanto narrador, usa

de um discurso que apaga essa ideia: “mas, é claro, as distinções de classe são tão claramente observadas quanto em qualquer outra colmeia humana”. (CAPOTE, 1980, pág. 42). Pelo exposto, podemos perceber que assim como nos romances pós-modernos, Capote não fecha a possibilidade de leitura e interpretação de um texto, diferentemente dos romances históricos tradicionais que apresentavam uma história com começo, meio e fim, recheada com uma ideologia.

Ainda que dê voz ao discurso da sociedade, usando os termos como assumidos legitimamente, como na expressão “*Não, senhor. Aqui não tem disso. Somos todos iguais, não importa o dinheiro, a cor ou o credo de cada um. Tudo como deve ser numa democracia*”, o faz entre parênteses e marcado com aspas, como que a tirar de um discurso de verdade e a colocar numa suspeição de dúvida. O narrador marca a realidade que ele quer que seja percebida, questionando a autenticidade da fala de seus interlocutores.

A ficção pós-moderna, além de seu cunho literário, constitui-se em mais uma possibilidade de reavaliação de um fato histórico. Nessa nova forma de narrativa tudo pode e deve ser questionado. Os romances não surgem para explicar, mostrar ou dar respostas prontas; eles subvertem, questionam, problematizam tudo aquilo que os romances históricos tradicionais e o senso comum davam como certo e já estabelecido. Além disso, sugerem um repensar global das representações pelas quais entendemos o nosso mundo.

Essa atitude questionadora dos romances pós-modernos⁶, que é mostrada no texto e na sua estrutura, permite ao leitor construir uma interpretação própria sobre o que é narrado e forma uma consciência em relação aos processos envolvidos na sua criação e na sua constituição. Entretanto, não podemos perder de vista que essa nova forma de escrita não oferece soluções definitivas. Ela sugere questionamentos e reflexões, apresentando ainda mais problemas. Ao não assumir o discurso da sociedade como verdadeiro (e apagá-lo com sua interpretação sobre o que é, de fato “verdade”),

⁶ Jameson (2004) analisa o pós-moderno como uma recolocação do discurso da modernidade, daí a sua narratividade, porque se reinventam sempre os seus discursos, como modos de fazê-los circular comercialmente segundo a mentalidade de consumo da indústria cultural. O pós-moderno situa-se como uma negação da modernidade e seus postulados, sem com isso deixar de afirmá-la.

Capote se aproxima de Michel Foucault e sua observação sobre a construção da verdade histórica.

Em *As palavras e as coisas*, Foucault admite que a mediação universal do narrador é uma maneira de suprimir a realidade do discurso. Segundo ele, o discurso está no centro da especulação, e este conhecimento sobre a verdade não existe senão em um discurso já pronunciado. Foucault aponta que “antes, são as coisas mesmas ou os acontecimentos que se tornam insensivelmente discurso, manifestando o segredo de sua própria essência. O discurso nada mais é do que a reverberação de uma verdade nascendo diante de seus próprios olhos”. (FOUCAULT, 1985, pág. 49).

Assim, o narrador vai valorizando certas situações em detrimento de outras, sempre colocando o cenário no contexto em que as personagens efetivamente aparecem como ponto central de sua observação. Em determinadas situações, como na viagem que os assassinos Perry Smith e Dick Hickock empreendem até Garden City e depois até Holcomb, por exemplo, insere a análise que ambos fazem dos lugares por onde passam como maneira de descrevê-los. Em diversas passagens, tem-se na impressão e a opinião dos dois personagens a metodologia descritiva para os ambientes visitados por eles. A uma descrição mais objetiva porém conotativa, vista por um narrador que avalia cada passagem, Capote soma uma relação espacial a partir do que esses ambientes representam na experiência dos personagens. A seguir, algumas dessas passagens vão ilustrar de modo mais apropriado o que se pretende expor à apreciação.

2.10 – *De Kansas City a Holcomb*

Quando narra o deslocamento de Perry e Dick pela estrada até chegar a Garden City, Capote usa uma rápida descrição para passar ao leitor a noção de tempo decorrido e, principalmente, de localização no espaço. Ao acompanharmos o trecho a seguir, pode-se entender melhor a relação que o espaço provoca nos personagens e como eles reagem a esse ambiente. Depois de escrever que Dick dirigia ainda sem acender os faróis, mas a estrada era reta, o terreno macio como um lago, e poucos carros trafegavam, Capote prepara a narrativa para a demonstração de como os personagens veem o cenário.

– Nossa! – disse Perry, olhando a paisagem, plana e sem fim debaixo do céu frio e a imensidão verde, vazia e solitária, a não ser por uma ou outra luz distante. Odiava a paisagem, odiava a planície do Texas, o deserto de Nevada. As planícies despovoadas deprimiam-no, davam-lhe agora fobia. Gostava dos portos de mar cheios de gente, barulhentos, entulhados de navios, cheirando a esgoto, cidades como Yokohama, onde como soldado raso do Exército americano, passara um verão inteiro durante a guerra da Coreia.

– Nossa! E eles me disseram que não aparecesse no Kansas! Que nunca mais botasse os pés aqui! Como se me barrassem no céu. Olhe só. Veja que festa para os olhos. (CAPOTE, 1980, pág. 60)

O tom nitidamente irônico de Perry é demarcado por um narrador que apoia suas intenções na impressão que o personagem tem do lugar que descreve. Para Perry, o deslocamento até o estado do Kansas, desrespeitando uma regra de sua liberdade condicional (jamais voltar ao Kansas) soava como uma tortura. Detestava as paisagens, as pessoas, os hábitos do lugar. Não se identificava em nada com o cenário que passava pela janela do carro, o que aumentava o sentimento de deslocamento construído pelo narrador. No diálogo que desenvolve com Dick, tenta convencê-lo mais uma vez a comprar um barco e seguir pelo mundo, correndo atrás de tesouros perdidos, sua verdadeira obsessão. Quando pensa em um lugar para viver, seguidamente referia-se ao Japão, conforme a passagem analisada acima: “*cidades como Yokohama*”, relembra com saudosismo.

Como a negar o lugar onde está, seguidamente invoca histórias em que ambos seriam felizes em outro espaço, em outro ambiente. Capote reconstrói essa narrativa a partir da visão de Perry, vendendo a imagem de um lugar melhor, onde gostaria de estar naquele momento:

Não estou enganando você: você iria gostar do Japão. Gente formidável, delicada, com modos de flores. Gente atenciosa mesmo: não estão só atrás do nosso dinheiro. E as mulheres. Você ainda não conheceu uma mulher de verdade... (...) Eles têm uns banhos num lugar chamado Piscina dos Sonhos. Você se deita, e umas meninas lindas de cair para trás vêm e esfregam você da cabeça aos pés (pág. 61)

A comparação, como pode se ver, é desigual, porque põe de um lado as características geográficas que mais lhe pareciam opressoras. Ainda lembrando os tempos de prisão, a vegetação e a topografia do Kansas o deprimiam, davam-lhe fobia. Para lembrar-se do Japão, não evoca passagens descritivas de ambiente, natureza ou geografia: apega-se nas lembranças sobre as pessoas, as mulheres, o banho dado por bonitas japonesas numa piscina. O resultado discursivo pode ser entendido como a relação de poder que Perry mantém com cada um dos cenários. No primeiro, é asfixiado por ele, o resultado do que vê na viagem é angustiante. Nas memórias, está em situação de conforto, exerce sobre o cenário uma relação de dominação, está em evidência e mantém uma relação de poder ao descrever a cena para o amigo.

Quando é o próprio narrador que descreve os locais por onde passam, não há esta valorização subjetiva que traz à memória sensações provocadas pela relação com o ambiente. A descrição é objetiva, espacial e tem a função de apenas localizar os viajantes geograficamente, evidenciando a noção de movimento e que estão cada vez mais perto de seu destino. Passagens como “Os viajantes pararam para jantar num restaurante em Greta Bend” (pág. 65) mostram que os locais não tem maior importância narrativa e assim são considerados apenas pontos de passagem, apoio à narrativa. Servem para marcar o tempo, a relação com o espaço e como referência espacial, diferente das outras descrições em que conhecemos um pouco da personalidade dos personagens com o tipo de relação que se estabelece. O trecho a seguir segue no mesmo sentido:

Enquanto o Chevrolet retomava a rodovia e corria através dos campos, ascendendo imperceptivelmente às altas planícies de trigo, Perry fechou os olhos e cochilou, modorra de barriga cheia, da qual acordara ouvindo uma voz com o noticiário das onze horas. Abaixou uma janela e lavou o rosto na corrente de ar gelado. Dick disse que estavam em Finney County. (CAPOTE, 1980, pág. 67)

Aqui, mais uma vez, a descrição objetiva tomada pelo narrador impede uma descrição do ponto de vista dos protagonistas, porque o cenário tem a função de contar a história de forma narrativa. As cidades por onde passam no trajeto que os levaria até Holcomb nada têm a ver com seu objetivo, não acrescentam à sua história, não fazem parte do enredo principal de *A Sangue Frio*. Por isso mesmo aparecem fragmentadas,

são vagas referências que só tem valor na lógica interna do deslocamento dos protagonistas em direção ao seu destino. Greta Bend, Finney County não representam pontos de interesse ao narrador porque a história não acontece ali, apenas passa por ali. Mas são necessárias para uma noção de espacialidade, mantendo o leitor atento por uma trajetória que faz um sentido lógico no desenrolar da trama.

O modo como Capote demonstra que os personagens estão de fato chegando ao seu destino recebe igualmente uma descrição objetiva, outra vez usada para inserir os personagens em ação. Não se trata de uma apresentação a partir da ótica dos personagens, visto que novamente o espaço é apenas um local objetivo em que uma cena se desenrola. Outra vez a narração é predominante e sobrepõe-se ao cenário. Alguns sinais, entretanto, servem para levantar o ponto de tensão da história, sugerindo que o fato principal está prestes a ser narrado e que o palco dos acontecimentos começa, aos poucos, a ser descrito com mais importância:

O carro corria bastante. Os cartazes e mensagens abrasadas pelos faróis do carro iluminavam-se e desapareciam: “Veja os Ursos Polares”, “Motores Burtis”, “A Maior Piscina Pública do Mundo”, “Motel das Terras do Trigo” e, finalmente, um pouco antes de começarem os lampiões de rua: “Olá, Forasteiro! Bem-Vindo a Garden City. Um Lugar Amigo”. (CAPOTE, 1980, pág. 66)

Mais adiante, prossegue a narrativa:

Deram a volta pelo norte da cidade. Ninguém nas ruas a esta hora da noite, nada aberto a não ser alguns postos de serviço, iluminados, desolados. Dick entrou num: Hurd’s Philip ’66. Veio um rapaz e perguntou:

– Quer que encha o tanque? (pág. 67)

Sobre esta descrição menos esquemática que serve à narrativa, Lukács alerta que o que nos interessa ver nesta composição é como os atores reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos e como os traços que tornam interessantes e significativa as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente na ação.

O interesse que tem essa reunião de várias ações no que Lukács chama de “concatenação orgânica” também se deve ao fato de que, nas mais diversas e variadas aventuras, se expõe continuamente o mesmo trabalho típico de um caráter humano. Lukács chama a atenção para o fato de que na realidade toda ação – ainda que não revele traços humanos típicos e essenciais – contém sempre nela o esquema abstrato da práxis humana como um todo. É por isso, segundo o autor, que exposições esquemáticas de ações de aventuras nas quais aparecem apenas sombras humanas podem suscitar certo interesse, como no caso dos romances de cavalaria ou, modernamente, os romances policiais. Explica o autor:

A eficácia desses romances põe a nu uma das raízes mais profundas do interesse do homem pela literatura, que é o interesse pela riqueza e variedade de cores, variabilidade e multiplicidade de aspectos da experiência humana. (LUKÁCS, 1965, pág.59)

Assim, podemos observar que aqui a descrição do cenário dá lugar à ação propriamente dita, sem perder o tom de referencialidade, mas mantendo o foco narrativo para o desenrolar dos episódios em forma de ação. Lukács lembra que o drama é ação, como indica a etimologia, e ação não é mais do que uma boa expressão dos costumes. “O que é significativo em um homem não é aquilo que ele faz num momento de crise aguda e apaixonada, e sim seus hábitos cotidianos, os quais não denotam uma crise, mas um estado”, diz o autor (1965, pág. 60).

Interessante observar que este aspecto pode ser claramente evidenciado em *A Sangue Frio*, uma vez que a cena que está prestes a ser narrada – a chegada de ambos à Fazenda dos Clutter – abandona o esquematismo descritivo para impor um ritmo narrativo em que a experiência dos personagens evidencia quem são, não como se comportam. A ação acaba predominando porque os personagens passam a ser o centro principal e o movimento dos acontecimentos serve apenas para introduzir os personagens num ambiente secundário.

Assim, a descrição seria um elemento literário destinado a compor um cenário, e quando este cenário é sobreposto pelas ações em seu primeiro pano, a narrativa ganha força. O predomínio da descrição, em contrapartida, não seria apenas um efeito, mas se

tornaria uma causa, a causa de um afastamento ainda maior da literatura em relação ao significado das cenas, o que não interessa ao narrador que apresenta determinada situação.

Como paralelo, podemos tomar como exemplo *Vigiar e Punir*, onde Michel Foucault, nos primeiros capítulos e sobretudo na primeira e na terceira parte, intituladas “Suplício” e “Punição”, não usa desse esquematismo descritivo como metodologia de apresentação do sistema de punições e sua evolução de um sistema que pune para um sistema que vigia. A descrição mais detalhada dos ambientes e a interpretação sobre o panoptismo, vai ser evidente na terceira e quarta partes do livro, “Disciplina” e “Prisão”, onde a descrição dos ambientes de encarceramento é fundamental para entender os procedimentos em que se estabelece as relações de poder.

Percebe-se o cenário como pano de fundo, e a ação é claramente predominante na reconstrução do discurso de Foucault. Por vezes, *Vigiar e Punir* é construído com uma estrutura mais dissertativa, mas não perde o ponto de vista narrativo. Em outros momentos a presença da descrição soma-se à condução da ação, principalmente na primeira parte em que se refere aos suplícios. O trecho a seguir reúne essas características, e mostra com mais propriedade o que se pretende observar:

Mas nessa cena de terror o papel do povo é ambíguo. Ele é chamado como espectador: é convocado para assistir às exposições, às confissões públicas; os pelourinhos, as forcas e os cadafalsos são erguidos nas praças públicas ou à beira dos caminhos; os cadáveres dos supliciados muitas vezes são colocados bem em evidência perto do local de seus crimes. As pessoas não só têm que saber, mas também ver com seus próprios olhos. Porque é necessário que tenham medo; mas porque também devem ser testemunhas e garantias da punição, e porque até certo ponto devem tomar parte nela. Ser testemunhas é um direito que eles têm e reivindicam; um suplício escondido é um suplício de privilegiado, e muitas vezes suspeita-se que não se realize em toda a sua severidade. Todos protestam quando no último instante se retira a vítima aos olhares dos espectadores. O caixa-geral do correio, exposto porque matara a mulher, é em seguida subtraído à multidão. (FOUCAULT, 2004, pág. 49)

Nota-se a defesa de uma tese em Foucault: a publicidade do suplício é fundamental para a economia das punições. Como lembra o autor, na cerimônia do

suplício o personagem central é o povo, cuja presença é necessária para sua realização. Assim, um suplício que tivesse sido conhecido, mas que tivesse sido secreto, não teria sentido. A descrição de Foucault sobre a multidão que assiste à cerimônia garante a autenticidade sem recorrer a um detalhamento do ambiente, mas apoiado numa construção narrativa em que própria ação, além de conduzir os fatos narrados, fornece elementos suficientes para a defesa da tese pelo autor.

O texto de Foucault demonstra a preocupação em narrar aqueles aspectos de uma tese importante para as funções das ideias que defende, a partir das ações concretizadas pelos atores de uma cena ficcionalmente representada. Isso porque há a necessidade de manter essa ligação entre o fato narrado e a tese presente em *Vigiar e Punir*, uma vez que perder a ligação entre as coisas e a função que elas assumem em concretos acontecimentos humanos implica na perda da significação artística das coisas, como alerta Lukács (1965, pág. 66).

Prossegue Lukács, lembrando que a representação e caracterização dos homens e objetos de acordo com a experiência sensível imediata é uma operação que possui a sua própria lógica a um modo seu, específico, de distribuir acentos e realces. Estes realces, intensificados por um narrador que sustenta uma tese – que o discurso da punição estabelece os poderes instituídos a partir de relações de medo e terror – serão melhor percebidos no capítulo 5 desta tese, quando as prisões serão abordadas como um cenário que produz um tipo padrão de sujeito, um sujeito previamente conhecido e que nos é dado por suas manifestações no isolamento, no exílio e na privação da liberdade. A seguir, apresentamos um debate sobre quem é o sujeito e como as narrativas constroem discursos que demonstram as relações que nos permitem observá-los.

CAPÍTULO 3

COMO O DISCURSO SOBRE OS PERSONAGENS EMOLDURAM SUAS PRÓPRIAS AÇÕES

3.1 – A experiência no romance

Em *Narrar ou descrever?* Lukács põe a experiência no centro do romance. Para ele, o método da narração ou da descrição deságuam em uma única finalidade: descobrir os traços atuais e significativos de uma práxis social. Ora, quem estaria no centro dessa práxis senão o homem? Assim, justifica que os personagens são a coisa principal da narrativa e o movimento dos acontecimentos servem apenas para introduzir os personagens como tais em um jogo naturalmente atraente;

Não ocorre, pois, que eles estejam em cena apenas para ajudar a manter o movimento. O fato é que o autor torna interessante aquilo que precisa ser tornado, enquanto o que é interessante por si mesmo fica entregue às suas próprias forças... Os personagens constituem sempre o principal. E, na realidade, um acontecimento – por maravilhoso que seja – não nos interessa a longo prazo tanto como os homens aos quais nos afeiçoamos com a convivência. (LUKÁCS, 1965, pág. 61)

Esse embasamento é importante para entendermos sob que perspectiva o narrador se posiciona em *A Sangue Frio* e como o pensamento de Foucault em *Vigiar e Punir* pode ser usada como guia. No romance em questão, a onisciência do narrador nos dá segurança e permite que entremos em contato com o mundo da ficção. Mesmo não sabendo antecipadamente o que acontecerá, o leitor pode pressentir com razoável sucesso o caminho para o qual tendem os acontecimentos em decorrência da lógica interna e da necessidade interior existente no desenvolvimento dos personagens.

Como o eixo principal desta tese não se propõe a analisar os personagens, mas fazer um corte longitudinal na obra de Truman Capote a partir da leitura de Foucault e sua teoria sobre as relações de poder na construção da subjetividade, o que se pretende com isso é expor os momentos em que os personagens são mostrados como sujeitos de uma ação narrativa. Tal metodologia acaba indo ao encontro do que propõe Lukács,

que propõe uma ênfase nas personagens como figuras representativas da vida social e condutoras do romance. Sugere Lukács:

Só assim as figuras do romance adquirem contornos claros e definidos, sem todavia perderem a capacidade de se transformar. Só assim a transformação dos personagens se realiza sempre de maneira a fazê-los alcançar um enriquecimento humano, de modo a fazer com que seus contornos encerrem uma vida mais intensa. A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso deles. (LUKÁCS, 1965, pág. 65)

A tensão de um romance, para o autor, não se explica pelo valor estético e pelas soluções encontradas pelo autor para concluir a narrativa, mas pela curiosidade tipicamente humana de saber que iniciativas tomarão os personagens centrais e que obstáculos deverão ainda superar para chegar ao objetivo que já conhecemos. Em *A Sangue Frio*, todos conhecemos os assassinatos de que são acusados Perry e Dick. É um fator a ser destacado, também, que já nas primeiras páginas o leitor é informado da culpa de Perry e Dick. Portanto, o mérito da ficção no romance nem sempre se dá ao ineditismo da história, mas à explicação detalhada de como essa história aconteceu a partir da narrativa focada em seus atores.

Pode-se aproximar o pensamento de Lukács ao de Michel Foucault no que diz respeito ao efeito das relações de poder. Para Lukács, a essência corpórea do homem também só adquire vitalidade na relação com outros homens, na influência que exerce sobre eles. Em Foucault, entendemos que toda influência exercida é também uma relação de poder. O autor nunca trata do poder como uma entidade coerente, unitária, estática, mas sempre de relações de poder que supõem condições históricas de emergências complexas e que implicam efeitos múltiplos, compreendidos fora do que podemos denominar de campos do poder.

Foucault considera que, se é verdade que não há poder que não seja exercido por uns sobre os outros, já que ele se estabelece nas relações e não na propriedade, então uma genealogia do poder é indissociável de uma história da subjetividade; se o poder não existe senão em ato, então é questão do “como” Foucault analisa suas modalidades

de exercício, isto é, busca entender suas estratégias e seus modos de aplicação a partir de alguns instrumentos, observando os campos onde ele intervém, a rede que ele desenha e os efeitos que ele implica numa época dada. (FOUCAULT, 1995, pág. 235).

Lukács lembra que em alguns romances o homem aparece como um produto acabado de componentes naturais ou sociais de várias espécies. No reforço do estereótipo e dos antagonismos trabalhados pela literatura – o homem bom vs o homem mau, o pobre vs o rico, o herói vs o vilão – temos um homem já dado como pronto à análise, e qualquer descrição sobre ele acaba sendo infértil. Nestes casos, “a profunda verdade social do entrecruzamento no homem de determinantes sociais com qualidade psico-físicas acaba sempre por se perder”. (LUKÁCS, 1965, pág. 75). A proposta desta tese é justamente o contrário: perceber os movimentos que constituem o sujeito a partir dos discursos sobre sua identidade, sobre os enunciados que circundam seus atos.

Em primeiro lugar, toma-se o conceito de Michel Foucault, para quem o sujeito só existe no campo do discurso. O pensamento de Foucault está totalmente alicerçado em uma crítica radical do sujeito como ele é entendido pela filosofia, de Descartes a Sartre, como consciência a-histórica e solipsista, em que o mundo seria controlado consciente ou inconscientemente pelo ser. Para o autor, seria necessário chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica. A isso, Foucault chamou de genealogia, uma forma de história que considera a constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objetos etc. sem ter que se referir a um sujeito. Trata-se de pensar o sujeito como um objeto historicamente constituído sobre uma base de determinações que lhe são exteriores.

Vemos em Foucault que o problema da subjetividade, isto é, a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo, torna-se o centro de suas análises. Se o sujeito se constitui, não é sobre o fundo de uma identidade psicológica, mas por meio de práticas que podem ser de poder ou de conhecimento, ou ainda por técnicas de si. Importante observar que, nesta perspectiva, no curso de sua história os homens jamais cessaram de se constituir, isto é, de deslocar continuamente sua subjetividade, de se constituir numa série infinita e múltipla de subjetividades diferentes, que jamais terão fim e que não nos colocam jamais diante de alguma coisa que seria o homem.

3.2 *De que sujeito estamos falando?*

Antes de prosseguir, é necessário entender o uso da palavra sujeito e seu significado, uma vez que este termo é mais frequentemente usado nas teorias culturais sobre o “eu”. Embora “sujeito” e “eu” sejam termos muitas vezes usados como sinônimos, a palavra “eu” não capta o sentido do entrelaçamento social e cultural que está implícita na palavra “sujeito”, como lembra Mansfield (2000): a forma como a nossa vida imediata é sempre inserida em ambientes políticos, sociais – ou seja, compartilhada. Como Vincent Descombs assinalou (1991, p. 126-7), quando o filósofo René Descartes escreveu "Penso, logo existo", não simplesmente deixou para trás a sua própria individualidade, esta formulação filosófica afirma descrever uma faculdade de reflexão que liga a interioridade humana em todos os lugares.

A subjetividade refere-se, portanto, a um princípio abstrato ou geral, que desafia a nossa separação em autos distintos e que nos encorajam a imaginar que, ou simplesmente nos ajudam a entender tanto como objetos de necessidade, desejo e interesse ou como um participante necessário de uma experiência comum. Etimologicamente, estar sujeito significa ser colocado (ou mesmo jogado) abaixo. Alguém que está sempre sujeito *a* ou *de* alguma coisa. A palavra sujeito, portanto, propõe que o “eu” não é uma entidade separada e isolada, mas que opera como o cruzamento de verdades gerais e princípios comuns. É a natureza dessas verdades e princípios, se eles determinam ou são determinados por nós como indivíduos - em suma, o conjunto de seu poder – que tem dominado a teoria e o debate em torno do sujeito.

Já na introdução de *Subjectivity – Theories of the self from Freud to Haraway*, Nick Mansfield apresenta o seguinte questionamento: “a que eu estou me referindo quando digo a palavra “eu”? Esta pequena palavra, que é de alguma forma mais fácil de usar em nossas vidas cotidianas, tornou-se o foco da mais intensa análise e às vezes do mais obscuro o debate sobre os estudos culturais no fim do século. De onde vem meu senso sobre mim? Ele foi feito para mim, ou surgiu espontaneamente? Como é condicionado pelos meios de comunicação que eu consumo, a sociedade em que habito, a política que eu sofro e os desejos que me inspiram?

A partir daí, o autor admite que a teorização da subjetividade no século XX tem produzido uma série de diferentes modelos e abordagens. Não há um consenso sobre o que seja, de fato, o sujeito. Diferentes teorias seguem diferentes caminhos para diferentes fins. No entanto, um conjunto coerente de desentendimentos sempre marca uma importante zona de debate que pode por sua vez, esclarecer o que foi importante para nós, e realmente o material de uma investigação mais antiga na cultura humanista e pós-humanista: como é que vivemos?

Segundo Hall, essa abordagem traz implicações radicais para uma teoria da representação sobre o sujeito, pois sugere que os próprios discursos constroem as posições de sujeito a partir das quais esses se tornam significativos e efetivos. Para ele, os indivíduos podem até se distinguir por suas características étnicas, raciais, de classe social e gênero (entre outros fatores), mas não conseguem ter significado a não ser quando se identificam com as posições construídas pelo discurso (sujeitas às posições e regras sociais atravessadas pelo discurso). Seria somente assim que os sujeitos tornam-se os sujeitos de seu conhecimento.

Hoje, entretanto, podemos inclusive questionar a posição marcante de uma subjetividade, como assinala Derrida, motivado pela mesma questão já apresentada por Granel em *Who comes after the subject?*. A pergunta de partida supõe que se possa identificar algo com a configuração de um sujeito, ainda que reinterpretado, numa nova noção de lugar e reinscrito por discursos como os de Lacan, Althusser e Foucault, e pelos pensamentos a que eles remetem, Freud, Marx e Nietzsche, como lembra Derrida (2005, p. 152).

Assim como Mansfield (2000), Jameson considera que todas as maneiras diferentes de compreensão do eu e da individualidade burguesa, como o pragmatismo, a lógica simbólica, o estruturalismo e o pós-estruturalismo e também as correntes da psicologia e a fenomenologia, obedecem a uma lógica mais antiga, a do nominalismo e da dialética de universais e particulares (JAMESON, 2004, p.120). As diversas figurações da subjetividade demonstraram, porém, a agonia do universal, para a qual contribuiu o nominalismo da linguagem que desenvolveu uma expressão cada vez mais objetiva ou particular. De certa forma, isso favoreceu a arte narrativa posto que ela assumiu a representação da subjetividade como seu fator constitutivo mais básico.

São formas de subjetividade definidas pelo tipo de produção que realizam, a profissão que exercem, com observa Gérard Granel. O verdadeiro sujeito moderno, nesse sentido, se estabelece no plano do conhecimento específico, da habilidade para realizar tarefas atribuídas a ele (GRANEL, 1991, p.154). Acaba por limitar-se a "empregados treinados" que estabelecem sua servidão a partir da liberdade e dignidade conquistadas pela sua qualificação, deixando de existir em um campo fora da sua formação. Esta forma de subjetividade é fabricada pelo grande relato do *cogito*, produzindo um sujeito racional e produtivo, político, psicológico e criativo, definido como um ser útil à sociedade.

3.3 - Os discursos sobre os sujeitos

Em *A Sangue Frio*, a primeira aparição dos dois assassinos é de Perry Smith, que de acordo com a descrição de Capote está sentado em uma lanchonete de Kansas City, bebendo *root beer* – uma bebida de pequeno teor alcoólico, feita de extrato de raízes – acompanhada de aspirinas e cigarro, enquanto aguarda impaciente seu amigo Dick. No texto de Capote, uma suave ligação entre os dois ambientes – a narrativa deixa as descrições da fazenda e os enunciados que dão conta de como vive o personagem Herbert Clutter e, por extensão, como é a vida da família para focar em Perry Smith – tem o efeito da transição entre dois mundos, um ponto de toque entre as histórias que correm paralelas, mas que estão para se encontrar:

Assim como o Sr. Clutter, o rapaz sentado na lanchonete Little Jewel não tomava café. Preferia *root beer*. Três aspirinas, *root beer* gelada e um cigarro Pall Mall após outro: refeição era isso. Bebericando e fumando, estudava um mapa aberto à sua frente, no balcão (um mapa Phillips 66 de México), mas era difícil concentrar-se, pois esperava um amigo e o amigo estava atrasado. (pág. 18)

A aproximação torna-se necessária, em primeiro lugar, porque cumpre a função de esclarecer a metodologia de alternância em que a história é narrada. Trata-se de dar as regras do jogo na primeira vez que esse método é apresentado, uma vez que o texto deixa a narrativa inicial que contém as descrições de Holcomb e de River Valley Farm e o que acontece com seus personagens e passa a tratar sobre o outro foco narrativo, cuja

presença da dupla Perry Smith-Dick Hickock é fundamental para o desenrolar dos acontecimentos.

A escolha do hábito de não tomar café da manhã como elo entre os dois ambientes – embora seus protagonistas tenham personalidade completamente diferente – cumpre a função de humanizar o discurso e evitar que o excesso de descrições afaste o texto de seu propósito: de um primeiro momento comparativo para a construção dos personagens por oposição. Interessante notar a referência que é feita aos dois personagens, na tentativa de traçar um paralelo de aproximação. Enquanto Herbert Clutter é tratado como Sr. Clutter, Perry Smith ganha apenas a descrição de “o rapaz sentado na Lanchonete Little Jewel”.

Como se disse, é a primeira referência a Perry e a primeira aos dois assassinos. O fato de suprimir sua identidade num primeiro momento pode ser explicado pela necessidade de qualificar o personagem que se apresenta, servindo ainda ao propósito de fazê-lo de modo mais natural. Neste ponto da narrativa, todas as orações que têm Perry como sujeito são construídas de forma a apontar para alguém que ainda não foi conhecido, alguém que está por ser revelado. “Olhou, pela janela, a rua quieta”, “E quando ficara decidido: era o México”, “o rapaz estava sempre traçando viagens”.

São orações de sujeito subentendido, mas propositalmente escondido, disfarçado em suas ações, atitudes e características, ou que o tratam apenas como “o rapaz”. Um sujeito sem rosto, como todos os ex-presidiários? Um sujeito que serve à narrativa, mas que ainda não está em condições de subvertê-la? Um sujeito em construção e, por isso mesmo, incompleto? Essas especulações são úteis quando nos questionamos a respeito do que se pretende mostrar e, mais, do que está para ser visto.

Apresentar Perry dessa forma acaba atraindo para a narrativa, e não para o personagem, um status tal que o discurso que se faz dele é perfeitamente entendido. Linguagem de subjetividades, é por meio das referências diretas e indiretas que acreditamos que Perry Smith será melhor apresentado posteriormente e que ele vai interagir com outro personagem, a quem aguarda com ansiedade. Na construção deste trecho, Capote revela aos poucos por que esse encontro é tão importante para a

narrativa, e o faz numa perspectiva que essa importância é atribuída pelo próprio personagem em questão.

Mais uma vez, é a partir das descrições que Capote faz do ambiente e do que envolve os personagens que projetamos a narrativa e a história em si. Ao se deparar com o personagem ainda sem nome, o leitor desenvolve alguns questionamentos naturais que o conduzirão pelas próximas páginas e que sustentarão a própria linha narrativa desenvolvida pelo narrador. Isso aumenta o grau de interesse pela história e estreia a relação de pertencimento que o leitor tem com o que acontece na vida dos personagens. Não é o narrador que conta como as coisas acontecem, mas é o leitor que descobre isso pelos próprios acontecimentos vividos pelos personagens.

Um elemento útil a este propósito é o discurso proveniente da consciência de Perry. A narrativa aponta para uma sucessão de eventos que ligam este ponto específico na narrativa ao passado e ainda sugerem uma relação de futuro. Nota-se claramente que esta descrição, esta construção cênica e de acontecimentos marca um evento fundamental para o desenvolvimento de toda a narrativa. Nestas linhas, a consciência de Perry passeia pelos mapas cuidadosamente abertos no balcão e, do mesmo modo, explicam por que ele está ali.

Este momento do texto sintetiza os eventos por meio de uma economia narrativa. Neste diálogo subjetivo que Perry trava com sua consciência, descobrimos o plano sobre o crime, aqui chamado de “golpe” (aspas do autor) e começamos a fazer a ligação entre as histórias que correm paralelas, assim como somos apresentados aos atores da narrativa e ao cenário que serve de palco para a ação:

Agora, graças a uma carta, um convite para um “golpe”, ali estava com tudo o que tinha no mundo: uma mala de papelão, um violão e duas caixas de livros, mapas e canções, poemas e cartas velhas, pesando quase duzentos e cinquenta quilos. (...) Aqui estava na pequena cidade de Olathe, no Kansas. Gozado, pensar nisso. Imagine: de volta ao Kansas. Quatro meses antes jurara, primeiro à Comissão Estadual de Livramento Condicional, depois a si próprio, nunca mais botar os pés no Estado. Não demorara muito. (pág.19)

Aqui, o leitor é tomado de curiosidade. Se há um livramento condicional, há uma prisão, uma pena e uma progressão de pena que o antecedem. E, por trás disso tudo, há um crime. Mas, que crime é esse? Que ligação tem com o “golpe” referido mais acima, no mesmo parágrafo, num discurso indireto atribuído ao personagem Perry? Quanto tempo passara na prisão? Qual a origem dos mapas? Qual a função dos mapas na narrativa que se sucede? Além desses questionamentos, nada mais sabemos sobre seu passado. Pelo texto, pouco é apresentado sobre o personagem antes de sua inclusão na narrativa. A ausência do nome completo (neste ponto da narrativa, é de fácil dedução que seu nome seja Perry, pelo próprio discurso indireto simbolizado pela consciência do personagem) também dá indicativos de que serão necessárias futuras descrições, e que o modo narrativo vai se encarregar de fazer isso naturalmente.

Depois que se tem certeza de que a história está sendo conduzida por Perry, algumas descrições físicas servem para qualificar melhor o sujeito dos acontecimentos. O modo de apresentar essas características acaba por revelar um homem diferente da maioria, cujas particularidades revelam um pouco de seu passado e auxiliam a compor o quadro que se pinta sobre o primeiro dos assassinos a ser introduzido na história. Diz a descrição de Capote que Perry quando era visto sentado parecia maior que o comum, “um homenzarrão vigoroso, com ombros, braços e dorso atarracados de levantador de peso” (pág.19). No entanto, ao se pôr em pé, o que se via era um corpo desproporcional. Esta é a descrição que dá uma noção melhor da figura humana que Perry representava:

Os pés pequenos, em botas pretas curtas, com fivelas de aço, caberiam nas sapatilhas de dança de uma garota delicada. Quando ficava em pé, tinha a altura de um menino de doze anos e, arrastando-se com pernas inadequadas e grotescas para o volume do corpo que suportavam, mais parecia um jôquei aposentado que um chofer de caminhão. (pág.20)

Impossível não formar uma imagem mental deste personagem a partir destas descrições. As comparações feitas por Capote nos dão a ideia de que se trata, inclusive, de um personagem caricato. Pela soma das descrições, inclusive, podemos inferir a ele uma tipificação de comportamento, principalmente se recuperarmos a cena anterior, em que bebia *root beer* na lanchonete. Suas atitudes e seu tipo físico denunciam um

paradoxo: parecem reforçar o estereótipo de um ex-presidiário, ao mesmo tempo que o conhecimento mais profundo sugerem um tipo *sui generis* de personagem.

As descrições seguem, mostrando os traços de um rosto volúvel em frente ao espelho. Sua mãe era uma índia cheroqui puro-sangue, de quem herdara a cor da pele, os olhos e os cabelos. De seu pai irlandês tinha apenas lábios rosados e o nariz levemente arrebitado, e o sangue que às vezes dominava o que Capote “chama de máscara de cheroqui” para ilustrar o devaneio de cantar para uma plateia num clube de Las Vegas, sua terra natal. Assim perdia horas, hipnotizado com o público, os aplausos, as interpretações, o cenário noturno, a letra da música de sua própria autoria com que encerraria o espetáculo.

Essas divagações, entretanto, perdiam espaço para outras visões que o acompanhavam desde menino. A coleção de mapas, cursos de mergulho, folhetos, literatura sobre barcos naufragados com verdadeiras fortunas em ouro e joias embalavam o sonho de mergulhar em águas estranhas em direção à carcaça de um navio gigantesco, uma carga submersa de diamantes e pérolas, arcas cheias de ouro. Constantemente se pegava no meio de uma conquista deste porte, que mudaria sua vida para sempre. Na narrativa de Capote, estão justapostas esta cena e a chegada de Dick, como que sua presença interrompesse um sonho, ainda que estivesse acordado. “Um carro buzinou. Enfim: Dick”.

A buzina do carro, de modo simbólico, devolve Perry de volta à realidade. Ao mesmo tempo que conhecemos um pouco mais sua personalidade, entendemos também um pouco de seu passado, compreendemos seu desejo de futuro e nos aproximamos um pouco mais de *quem* é este protagonista. A narração a partir deste ponto mistura os elementos luminosos, como coloca Deleuze, que são aqueles percebidos na visibilidade do personagem e de seus atos, ao conteúdo de suas atitudes, aqui formalizado pelos enunciados de um discurso. Este amálgama não é somente o resultado de uma operação estética, mas a metodologia de uma construção ficcional que recupera a ação dos personagens para oferecer uma realidade a ser conhecida.

A passagem em questão, que talvez só exista no discurso do narrador – o som da buzina desperta Perry de mais um devaneio em busca das riquezas no fundo do mar –

materializa-se pela linguagem e sedimenta a parte da narrativa que se está querendo sublinhar. Ainda não se percebe qual a profundidade da relação entre os dois personagens, mas subentende-se que desta união parte uma relação de poder em que forças contrárias irão entrar em conflito, uma vez que o poder é o resultado de uma relação de forças, ou, melhor, toda relação de forças é uma relação de poder. Há uma cumplicidade tácita nesta relação de poder. E o som da buzina une o discurso interno, apegado ao universo de acontecimentos sonhados por Perry, ao discurso externo, no ponto de contato com o ato em si e no retorno à “realidade”. A buzina une as duas narrativas, aproxima os dois mundos a partir de um fenômeno que só seria possível no universo do discurso.

O que se percebe, a partir deste momento e a cada nova construção cênica, é que ambos os personagens exercem um ao outro uma influência, um poder que os constitui reciprocamente aos olhos da narrativa. É no discurso da ficção enquanto legitimador dos atos dos personagens, enquanto prova de sua existência física e de sua participação na história, que os indivíduos são colocados à mostra. E é por meio desta discursividade, da capacidade de argumentação inerente ao discurso e ao uso desta ou daquela linguagem, que os sujeitos são constituídos a partir de uma relação estabelecida pela ficção.

A cena que narra a chegada de Dick é emblemática e igualmente carregada de significações. Não só porque funciona como ponto de ligação entre os personagens e seus atos, mas porque auxilia na tarefa de qualificar os personagens a partir de um conjunto de atitudes que vão constituir o ato em questão. De certo modo, serve bem mais do que estabelecer uma relação de continuidade narrativa, visto que é o ponto de apoio entre uma descrição inicial dos personagens e o fato a ser narrado em si. Cumpre a tarefa de sintetizar um discurso que marca a relação direta entre os referidos personagens, o tempo interno dos acontecimentos e o tema central do livro.

A linguagem que serve como instrumento para marcar essa passagem, de um texto mais introdutório para um recorte mais vertical e que pretende dar conta, a partir de agora, de uma maior objetividade narrativa, apresenta justamente o cruzamento destes discursos visíveis e seus enunciados lógicos. O trecho a seguir, que dá início à cena em questão, pode ser entendido internamente como a recuperação de um passado,

uma espécie de acerto de contas com a história. É da decisão de ambos, e de como o leitor fica sabendo dessa decisão, que estamos tratando aqui.

Assim, podemos referir que a lembrança dos sujeitos e suas ações acontece essencialmente no campo dos enunciados. Deleuze (1988) salienta este ponto a partir de uma pergunta: qual é a condição mais geral dos enunciados ou das formações discursivas? Para ele, a resposta de Foucault adquire importância por excluir *a priori* um sujeito da enunciação. O sujeito é uma variável, ou melhor, um conjunto de variáveis de um enunciado. Deleuze complementa, explicando que esta é uma função derivada da primitiva, ou do próprio enunciado. Em *Arqueologia do saber*, Foucault analisa essa função-sujeito: o sujeito é um lugar ou uma posição que varia de acordo com o tipo, segundo o limiar do enunciado. Na leitura de Deleuze,

Em várias ocasiões, Foucault invoca esse grande murmúrio, no qual ele próprio deseja se situar. Foucault se opõe a três maneiras de fazer começar a linguagem: pelas pessoas, pelo significante enquanto organização interna ou direção primeira à qual a linguagem remete; ou, finalmente, por uma experiência originária, uma cumplicidade primeira com o mundo que nos abriria a possibilidade de falar dele, e faria do visível a base do enunciação.

Para Foucault, a linguagem é dada por inteiro ou não é dada. Qual é, então, a condição do enunciado? É essa condição de cumplicidade, com os fenômenos, com a referência anterior aos acontecimentos que se materializa na linguagem. Os sujeitos só seriam constituídos a partir da linguagem e do que se diz a respeito de suas relações com a sociedade, ou seja, os enunciados são as únicas referências que comprovam as experiências dos sujeitos do discurso. Como o ser da linguagem não representa algo fechado e predeterminado, mas tem uma característica enigmática e precária, ele acaba escapando das funções representativas e tem na literatura uma nova função (o homem era uma figura entre dois modos de ser da linguagem).

Voltando à narrativa de *A Sangue Frio*, a lembrança um trecho anterior, de elevado valor semântico, cuja passagem marcava o fato de que “*quatro tiros de espingarda de cartucho que, ao todo, terminaram com seis vidas humanas*” começa a fazer sentido. A narrativa provoca esse movimento lateral na ordem dos

acontecimentos. Ligar os pontos deixados pelo caminho passa a ser uma constante de que se vale a narrativa. Começa a ser importante para a discursividade interna marcar pontos que se interconectam, porque chamam o leitor à participação e funcionam como um mapa mental. Muitas descrições a respeito dos dois assassinos, inclusive, são feitas de modo alternado. Um parágrafo para cada um dos dois, uma página para cada um, o que acaba ocasionando uma intervenção interpretativa. Observe o seguinte trecho, que elucida exemplarmente o que queremos dizer:

Dick dirigia um sedã Chevrolet 1949. Quando Perry entrou, examinou o banco traseiro, procurando o seu violão. Na noite anterior, após tocar para um grupo de amigos de Dick, esquecera-se e o deixara no carro. Era um velho violão da marca Gibson, lixado e envernizado até adquirir um acabamento amarelo cor de mel. Ao lado, outro instrumento: uma espingarda, calibre 12, nova em folha, de cano azul, com uma paisagem de faisões em pleno voo ao longo do cano. Uma lanterna, uma faca de pesca, um par de luvas de couro e uma roupa de caça, completa com cartuchos, davam ainda mais atmosfera a esta curiosa natureza morta. (pág. 28)

A referida passagem descreve, a rigor, apenas o automóvel e os equipamentos que estão em seu interior. Mas, ao acrescentarmos essa descrição à passagem anterior já referenciada (*quatro tiros de espingarda de cartucho que, ao todo, terminaram com seis vidas humanas*) podemos inferir que esta é a arma do crime e que estes são seus autores. Não só pela apresentação do que havia no interior do automóvel, mas principalmente pela linguagem utilizada para apresentar esses equipamentos. O modo como são apresentados, sua sequencialidade, o detalhamento da arma. E o fechamento do parágrafo funciona como a chancela do autor que acaba evidenciando a relação entre as duas narrativas separadas por 20 páginas de texto: “uma roupa de caça, completa com cartuchos, davam ainda mais atmosfera a esta curiosa natureza morta”.

Vista sob a lente de uma análise não só daquilo que é visível, mas também do que se enuncia, o trecho sugere todos os desdobramentos históricos que se fazem a partir de então. Ainda que o livro não seja organizado de modo cronológico, os fatos que se organizam a partir deste momento na narrativa percorrem um caminho mais natural, com menos obstáculos e representam uma lógica interna mais aceitável. Quando a realidade luminosa deixa transparecer os enunciados que explicam a lógica do

pensamento dos personagens e, nessa lógica, a objetividade dos fatos se entrelaça à subjetividade da constituição dos sujeitos, temos um resultado estético de inegável qualidade e, ainda uma metodologia que descreve seus protagonistas ao mesmo tempo em que desenvolve a narrativa.

Mas, que marcas sugerem a continuidade da narrativa, a partir do que se apresenta no trecho analisado? A arma, a descrição dos objetos, como lanterna, faca de pesca, um par de luvas de couro. Pelo que o leitor conhece do que se pode chamar de discurso da criminalidade ou discurso da delinquência, são todos instrumentos que se encaixam perfeitamente no tipo de crime que estava por acontecer. Mesmo que ainda não se tenha informações de exatamente *como* o crime aconteceu, não é a cena do crime que acaba constituindo os sujeitos criminosos, mas a relação entre suas práticas e o universo simbólico utilizado para a representação de um universo cênico que o constitui. A passagem é um exemplo clássico dessa observação, já que mesmo sem um nível de detalhamento mais aprofundado consegue projetar um quadro cênico representativo.

A continuidade da narrativa comprova esta tese, principalmente no que se revela no diálogo entre Perry e Dick. Ao constatar a roupa de caça no banco do automóvel, Perry questiona ao companheiro se vai usar o equipamento, como forma de buscar outra resposta. Na verdade, não quer saber apenas se o amigo vai usar esta ou aquela roupa, este ou aquele equipamento, mas se o resultado daquilo que planejam sairá como o esperado. Ele aguarda uma resposta que demonstre que tudo vai dar certo, e que o risco de ambos voltarem à cadeia é pequeno. E é justamente o que obtém de retorno:

- Vai usar isso aí? – perguntou Perry, indicando a roupa.
- Dick deu com os nós dos dedos no parabrisa:
- Toc, toc. O senhor nos desculpe. Estávamos caçando e parece que perdemos o caminho. Será que poderíamos usar seu telefone?...
- *Sí, señor. Yo comprendo.*
- Vai ser fácil... Prometo a você, meu anjo, vamos espalhar miolo por tudo quanto é parede.

A resposta não vem de uma forma convencional: SIM ou NÃO. Pelo contrário, ultrapassa a função de apenas responder a um questionamento aparentemente simples

para penetrar em um universo discursivo que tem, antes de mais nada, o poder do convencimento, a utilização da linguagem da persuasão. De imediato, Dick passa a encenar como abordaria o Sr. Clutter ao chegar até a casa da fazenda. Põe o plano em prática, antecipa as ações com o parceiro, ensaia a abordagem de maneira natural. Justamente essa encenação, essa antecipação parece verossímil e convincente aos olhos de Perry, que não se opõe à execução do plano. De fato, vislumbrara a mesma facilidade de Dick, empolgado pelo dinheiro que obteriam com o roubo e, assim, seguir adiante para uma nova vida no México.

No diálogo, o texto carinhoso denunciado pela expressão “meu anjo”, atribuída a Dick como tratamento diferencial a Perry, aparece outras vezes durante o livro. Mais do que uma aproximação, talvez reflita a manipulação que Dick exerce sobre o companheiro por meio de uma estratégia linguística. Inspirar a confiança no amigo, passar da barreira da cumplicidade para uma relação de amizade, até mesmo demonstrando certa afetividade, pelo menos no discurso, pode ser lido como uma forma de aceitação do outro, uma estratégia interessante na relação de forças que se estabelece a partir da narrativa.

Esta relação é percebida em outros momentos, como logo a seguir, quando ambos preparam o carro para a viagem até Holcomb. Viajariam com o pretexto de visitar uma irmã de Perry em Fort Scott, cidade a cento e quarenta quilômetros de Olathe, com a desculpa de que ela estaria lhe devendo mil e quinhentos dólares. Não havia a dívida, e a irmã de Perry sequer conhecia Fort Scott. A história serviria como álibi, que seria sustentado pelos dois, mesmo se fossem apanhados separados.

Neste momento, conhecemos um pouco da vida de Dick – casado e divorciado duas vezes, pai de três filhos e agora com 28 anos, recebera o livramento condicional com a exigência de que morasse com os pais. Perry queixa-se de que a família do amigo não gosta dele, o que é imediatamente negado pelo amigo: “não tem nada a ver com você. É que não gostam que eu ande com ninguém das Muralhas”. A referência clara remete a ex-presidiários, certos companheiros de Dick, o que representava um risco para a vida em família e para a conduta do filho. A mãe temia que Dick se metesse outra vez em confusões e acabasse perdendo o privilégio que o livramento condicional representava.

O trecho a seguir, intercalado por narrativas que contam a vida da família Clutter, principalmente Nancy e sua mãe Bonnie, é um dos momentos mais descritivos em relação à personalidade e à aparência física dos dois assassinos.

Dick não era o mesmo vestido e sem roupa, visto que aparentava ter um corpo franzino, magro e com o peito afundado quando estava de roupa e despido mostrava a constituição de um lutador meio-pesado. Suas tatuagens – e são muitas – revelam uma personalidade forte, audaciosa, corajosa e suas múltiplas façanhas. As marcas espalhadas pelo corpo deixavam ver uma vida conturbada e cheia de sobressaltos: cara sorridente de um gato, uma rosa, a cabeça de um dragão com uma caveira humana de maxilares abertos, mulheres nuas e com peitos grandes, um duende com um tridente na mão, a palavra paz, flores dedicadas a mamãe e papai e um coração com a inscrição Dick e Carol, a moça com quem se casara aos 19 anos.

Entretanto, o próprio narrador alerta que não era o físico ou as tatuagens espalhadas pelo corpo o descreviam melhor, mas o que causava mais impressão a quem o conhecia era o seu rosto.

Parecia composto por partes desiguais, como se a cabeça estivesse cortada ao meio, feito uma maçã, e recolocada ligeiramente fora do centro. Fora mais ou menos o que acontecera. As feições defeituosamente alinhadas resultavam de um desastre de automóvel em 1950 – uma batida que deixara torcido o seu rosto comprido e de queixo fino, o lado esquerdo um pouco mais baixo que o direito, de onde vinha um ligeiro enviesamento dos lábios, um desvio no nariz, e seus olhos eram desiguais, não só no nível como também no tamanho: o esquerdo era o de uma serpente venenosa, com o toque de um azul doentio que, embora adquirido involuntariamente, parecia falar de um sedimento amargo no fundo de sua natureza. (pág. 39)

É bem provável que as descrições minuciosas apresentadas pelo narrador correspondam à verdade, mas isso não afasta o tom ficcional que o livro recebe, uma vez que o modo utilizado para se chegar a essas descrições é a reconstrução e recriação do universo a partir dos elementos cênicos. E o que vale a pena salientar não são apenas as descrições utilizadas para nos apresentar Dick, mas a intervenção do narrador por meio da ação dos personagens. Em meio a essas descrições, aparece um “Mas certa vez Perry disse: ‘o olho não importa. Você tem uma beleza de sorriso. Um desses sorrisos que funcionam’”. O que esta referência a Perry representa? Como isso opera no campo

do discurso? Que enunciado está aí para ser lido? Em que medida essa expressão atribuída ao amigo representa uma reciprocidade ao “meu anjo” atribuído a Dick, algumas páginas antes?

Nossa intenção não é respondê-las, nem mesmo analisar uma intencionalidade, mas levantar este questionamento serve como metodologia de observação, mais uma maneira de oferecer um recorte que sirva a ver o texto “de fora”. Ao se considerar o tipo de cumplicidade existente entre ambos, torna-se fundamental pensar nestas questões, ainda que não estejam para ser respondidas. As questões representam um discurso aberto, um modo de dialogar com o leitor por meio de um texto em construção e essencialmente marcado pelos movimentos laterais que a obra apresenta. É muito mais o conteúdo do discurso na formação do texto, na construção da narrativa que precisa ser conhecido, e não os resultados de suas práticas textuais dadas como prontas.

Assim, tudo o que se observa a partir das descrições sobre os dois assassinos pode ser entendido como parte de uma narrativa objetiva, mas que opera um discurso de subjetividade, à medida que usa de certas técnicas, não de estratégias concretas, para representar como os indivíduos de fato se constituem aos olhos da narrativa. O efeito final é compreender como esses sujeitos são formados a partir de uma visão que os considera como diferentes no corpo social. Mesmo as descrições mais particulares procuram elementos ou ao menos os utilizam como forma de demonstrar essa diferença, essa marca que caracteriza quem passou pela prisão.

Ainda que uma observação mais detalhada venha a ser lançada no capítulo 5, em que a prisão será considerada o cenário de constituição dos sujeitos da narrativa, convém lembrar que ao chamar a prisão de uma máquina, abstrata ou concreta (assim como a máquina-escola, a máquina-hospital), Foucault relaciona a uma ideia de dispositivo de agenciamento. A tecnologia da prisão, por extensão, é então social antes de ser técnica. A série de agenciamentos existentes na prisão e que agem externamente a ela – as referências ao passado na prisão, as tatuagens que identificam onde cada um cumpriu a pena, o tipo de crime, ou seja, o próprio corpo denuncia este passado e esta relação de indissociabilidade. Esses agenciamentos, no entender de Deleuze (1988) a partir de uma leitura de *Vigiar e Punir*, se distribuem em elementos concretos, duros, palpáveis, separados por instâncias de vedações, descontinuidades formais:

Ora, ao contrário, eles se comunicam na máquina abstrata que lhes confere uma microsegmentaridade flexível e difusa, de forma que eles todos se parecem, e a prisão se estende através dos outros, como as variáveis de uma mesma função sem forma, de uma função contínua (a escola, o quartel, a oficina, já são prisões...) (pág. 50)

Assim, as descrições que nos apresentam os personagens de modo mais detalhado remetem ou ao universo da prisão em si ou ao universo da marginalidade em que viveram antes do período na prisão. As referências sobre o livramento condicional, os companheiros de cela, ou das passagens que explicam como foram parar na prisão reforçam esse discurso, uma vez que nos dão a entender que sua própria história de vida se explica de certa forma pela coerção exercida pelo discurso que os qualificam.

Vejamos as descrições que o autor começa a fazer sobre Perry, logo na sequência. Começa por dizer que Perry também fora mutilado em um acidente de motocicleta e que os ferimentos tinham sido muito mais graves do que os de Dick. Ao usar o termo “mutilado”⁷, logo no início do parágrafo, tem-se um efeito de dimensões mais impactantes do que se ele não estivesse ali ou se, ao contrário, fechasse uma descrição física como uma espécie de conclusão natural pelo próprio contexto. O fato é que o acidente foi realmente grave e todas as informações que recebemos sobre ele não deixam qualquer dúvida:

Passara seis meses num hospital no estado de Washington e outros seis meses de muletas e, embora o acidente acontecesse em 1952, suas pernas atrofiadas e grossas, partidas em cinco lugares diferentes e dolorosamente marcadas de cicatrizes, doíam tanto que se tornara “viciado” em aspirina.

A habilidade da narrativa e o uso adequado dos fatos, ainda que sem uma mediação mais evidente, dão a dimensão do que o fato representou na vida de Perry e como este fato acaba por interferir na constituição de sua própria personalidade. As descrições sobre suas tatuagens – em menor número que as do amigo, mas muito mais

⁷ Originalmente, Capote usa o termo *maimed*, que também pode ser traduzido como aleijado. O efeito que este termo provoca no leitor ganha uma representação maior do que a realidade, uma vez que se interpreta como invalidez permanente, já que a mutilação está quase sempre ligada à perda de um membro ou à perda total de mobilidade.

trabalhadas e de muito maior complexidade – dão a noção exata de como Perry dá valor ao corpo e mostram como Capote valoriza o uso do corpo como maneira de subjetivação, num primeiro momento, e de identificação, num segundo instante. Pode-se compor mentalmente a imagem de um homem baixo, as pernas tortas, as calças dobradas porque jamais encontrou um modelo que assentasse em sua parte inferior, desproporcional ao corpo. Esse personagem que se constrói aos olhos da leitura ganha contornos ainda mais nítidos quando se conhece seu passado, suas características comportamentais, sua descrição psicológica.

Um fato que não pode passar despercebido, entretanto, é a consideração de que as referências para Perry apontam sempre para um ex-detento, um sujeito constituído como tal. As marcas do encarceramento podem ser vistas em sua personalidade, nas atitudes, comportamento, traços físicos, enfim, servem para compor a imagem que se pretende imprimir ao sujeito. As descrições e demais passagens que cumprem essa tarefa aparecem, via de regra, numa relação com o ambiente, com o personagem de Dick, ou numa ligação temporal com a cena do crime ou com algum aspecto relacionado ao passado e à prisão anterior.

É como se a vida de Perry se resumisse a atitudes relacionadas à prisão ou a uma conduta criminosa. Isso pode ser facilmente notado quando vemos que as descrições físicas e a narrativa sobre o passado mantêm uma ligação íntima com o acontecimento em questão: o assassinato da família Clutter, a 15 de novembro de 1959. Parece que todos os acontecimentos e os enunciados a respeito destes acontecimentos apontam para a capacidade que os sujeitos apresentados demonstram de cometer o crime que está sendo construído. Mesmo antes da cena do crime em si, o texto acaba constituindo a criminalidade dos sujeitos.

Isso acontece por dois motivos básicos: primeiro, porque os elementos descritivos de comportamento através da linguagem reforçam o estereótipo do ex-presidiário como se ele ainda fosse um delinquente. Não há um discurso que separe o crime de seu autor, ao contrário, todo o discurso acaba reforçando a ideia da delinquência. É como se o personagem estivesse sempre na iminência de cometer um novo crime, uma espécie de passado como marca indelével de uma conduta esperada.

Em segundo lugar, porque a linguagem reduz economicamente as estruturas sociais e as relações interpessoais que compõem este cenário. O resultado é uma fala econômica das personagens e uma relação de interação limitada, que aponta para a ocorrência de acontecimentos em forma de eclipse: o dia que antecede o crime, o planejamento do crime, as vítimas, a cidade palco da tragédia e a vida cotidiana, os aspectos paralelos à vida dos assassinos ou à vida das vítimas. Essa relação elíptica se dá em virtude de uma necessidade de representatividade do todo a partir de uma redução estrutural, tanto da sociedade em questão e seus aspectos demográficos, culturais e comportamentais e também no campo das relações interpessoais.

Por outro lado, nota-se a tentativa do autor em propor uma análise mais profunda a partir da compreensão das relações entre os próprios ex-presidiários. Perry representa essa ligação que o livro necessita fazer entre os dois mundos: o mundo da liberdade e o universo da prisão. Constantemente são atribuídas a ele passagens de memórias, cartas, lembranças, reconstruções das relações que aconteceram enquanto esteve na prisão. Isso talvez ilustre melhor o fenômeno observado pelo narrador: é na busca por seus iguais que reside a segurança de quem deixou a prisão.

A procura por histórias de vida semelhantes cai como bálsamo para as feridas que a vida além do confinamento impõe, o que não deixa de ser contraditório: cada minuto passado atrás das grades é consumido pensando num mundo lá fora e, quando se está fora, percebe-se que aquele espaço não mais lhe pertence. Inconscientemente, o desejo de estar de volta ao convívio de quem não representa uma ameaça é maior do que a falsa sensação de liberdade. Inverte-se, também, a noção desta mesma liberdade, já que o fato de deixar a prisão não restabelece o livre-arbítrio nem conserta as relações sociais perdidas no isolamento.

3.4 O sujeito criminoso

Consideremos que o discurso sobre o criminoso, de acordo com o que vimos até aqui a respeito de subjetividade, seja sempre visto do lado “de fora”, a partir do olhar que a sociedade entende historicamente por sujeito marginal. Foucault lembra que o sujeito marginal é aquele explorado em suas particularidades mais universais, porque

esse discurso a respeito da criminalidade se apoia em estratégias de poder que normalmente já o colocam como sujeito à marginalidade. Estar colocado à margem, neste caso, pode ser entendido como uma construção social, uma vez que os indivíduos que pertencem “naturalmente” ao grupo social têm certas características que não estão presentes entre os “marginalizados”.

Este último grupo, por consequência, não se enquadra no perfil social dos trabalhadores, estudantes, dos ricos, empresários e funcionários do Estado. Neste ponto, nos interessa saber como são apresentados os ladrões e os assassinos em *Vigiar e Punir*, e também como a partir de um discurso apoiado na narração, Foucault remonta um universo que mostra esses indivíduos à margem da sociedade, mas sempre numa perspectiva de utilidade. Esta é uma tese defendida pelo autor, que considera que os indivíduos foram historicamente segregados como estratégia de poder. Esta segregação pode ser física (a partir de um confinamento, por exemplo), como também espacial (as comunidades pobres ocupam áreas isoladas da cidade, ficam em periferias, favelas, bairros delimitados geograficamente) e sua produção contribui para a construção da criminalidade e de um indivíduo criminoso.

Em *Microfísica do Poder*, Foucault lembra que mesmo a medicina da modernidade fora utilizada como forma de segregação. Para mostrar isso, cita o exemplo inglês de medicina social, em que a medicina dos pobres, da força de trabalho, do operário, não foi seu primeiro alvo, mas o último. Primeiro, a medicina social atendeu ao Estado, em seguida à cidade e finalmente os pobres e trabalhadores foram os objetos da medicalização.

Mas ele encontra no exemplo francês a explicação de por que o pobre, o sujeito da periferia e que está à margem da sociedade não foi visto, já desde o início, como uma ameaça à sociedade, primeiro a partir de uma ameaça à saúde, que depois transcende a questão da medicina social e acaba aparecendo no discurso sobre a criminalidade. Este sentimento de medo que a população pobre exerce sobre as camadas mais abastadas da sociedade só seria construído muito tempo depois, quando uma massa de pobreza começa a ser formada nos arredores das grandes cidades.

Foucault lembra que há várias razões para isso, e uma é de ordem quantitativa, visto que o amontoado não era tão grande para que a pobreza fosse considerada um perigo. Mas Foucault aponta para uma razão mais importante: o pobre funcionava no interior da cidade como uma condição da existência urbana, fundamental ao sucesso da modernidade. Eram pessoas que realizavam pequenos trabalhos, como levar cartas, despejavam o lixo, apanhavam móveis velhos, trapos, panos velhos e os retiravam da cidade, os vendiam, ou seja, faziam parte da instrumentalização da vida urbana. Era poucos e úteis. Assim, Foucault demonstra que não só não representavam uma ameaça como faziam trabalhos necessários para o bom funcionamento da sociedade. O autor prossegue sua contextualização:

Na época, as casas não eram numeradas, não havia serviço postal e quem conhecia a cidade, quem detinha o saber urbano em sua meticulosidade, quem assegurava várias funções fundamentais da cidade, como o transporte de água e a eliminação de dejetos, era o pobre. Na medida em que faziam parte da paisagem urbana, como os esgotos e a canalização, os pobres não podiam ser postos em questão, não podiam ser vistos como um perigo. No nível em que se colocavam, eles eram bastante úteis. (FOUCAULT, 1979, pág. 94).

Foi somente perto do final do século XIX que o pobre apareceu como perigo, primeiro à luz da saúde pública, depois à luz do próprio convívio social. Foucault assinala três razões principais para essa mudança de entendimento, na Europa modernista. A primeira razão é política, uma vez que durante a Revolução Francesa e, depois, durante as primeiras manifestações políticas do século XIX, a massa de pobres – já numerosa – tornou-se a principal força política capaz de se revoltar ou, pelo menos, participar de revoltas.

Em segundo lugar, o fato de se dispensar os pobres daqueles serviços prestados já citados anteriormente, com a criação de empresas de correios e um sistema de carregadores produziu uma série de revoltas populares contra essa nova ordem, que lhes retirava o principal meio de subsistência. E, por fim, um motivo de saúde pública: o surto de cólera de 1832, que se espalhou por toda a Europa depois de surgir em Paris, centralizou em volta da população proletária ou da plebe uma série de medos políticos e sanitários. Foi a partir dessa época que se passou a dividir os espaços urbanos em lugares de ricos e de pobres. Coabitar era considerado um perigo sanitário e político

para a sociedade, o que levou à organização de bairros pobres e ricos, de habitações distintas para cada uma das classes sociais.

A medicina social criada neste contexto, portanto, tinha uma dupla função: da mesma maneira que ajudava os mais pobres a satisfazer suas necessidades de saúde – já que por sua condição de pobreza não conseguiria fazer por si mesmos – também servia como um controle pelo qual as classes ricas ou seus representantes nos governos asseguram a saúde das classes pobres e, por conseguinte, a proteção das classes ricas. Foucault resume a questão:

Um cordão sanitário autoritário é estendido no interior das cidades entre ricos e pobres: os pobres encontrando a possibilidade de se tratarem gratuitamente ou sem grande despesa e os ricos garantindo não serem vítimas de fenômenos epidêmicos originários da classe pobre. (FOUCAULT, 1979, pág. 95)

Esta separação organizada é a primeira forma oficial de controle social a partir de um procedimento padrão e autoritário. Da mesma forma que os hospitais psiquiátricos e os manicômios vão agir sobre a sociedade, separando de seu convívio pessoas cuja faculdade mental dificulta sua interação e afeta o relacionamento entre os demais. A própria família vai procurar auxílio médico em clínicas especializadas e o internamento é considerado medida que cumpre a duas finalidades complementares: vai incidir sobre a doença em si, a partir de métodos científicos autorizados pela sociedade – ainda que incluam isolamento, choques elétricos, privações extremas – na mesma medida em que protege a família do indivíduo considerado louco.

Daí para a legitimidade da separação do sujeito criminoso ligando-o à pobreza não se passou muito tempo, visto que a utilidade do controle das camadas mais pobres tinha, inclusive, justificativa que encontrava aceitação pública. A ideia de criminalidade originada da pobreza passou a ser entendida como verdade absoluta, não só no discurso dos jornais, como no discurso ampliado pela própria sociedade. Com esse cenário, o capitalismo acelera o processo de segmentação e a partir dos direitos que os indivíduos passam a ter sobre a propriedade, como lembra Foucault em *Microfísica do Poder*.

A classe dominante é a classe detentora da propriedade, e é em função da propriedade que se organiza a sociedade. O poder, neste contexto, não está centralizado

no Estado, nem nos governantes, nem nos empresários, em quem tem propriedades, mas no exercício que se estabelece em relações de poder, como o isolamento proposto nos hospitais e clínicas psiquiátricas, nas prisões, nas escolas, no exército. Toda forma de saber hierárquico, por conseguinte, acaba sendo um meio de disseminação de poder, que se exerce na medida em que se detém, mas que opera muito mais por meio de suas estratégias do que por uma constatação *a priori*.

De acordo com este ponto de vista, não é possível concebermos seu conceito de dominação de forma estática ou absoluta como a teoria política clássica a concebe, nem podemos pensar qualquer ponto de exercício de poder somente como unilaterais ou bilaterais, porque eles são múltiplos. Ao pensar as relações de poder como dispositivos estratégicos não é possível conceber a dominação tal qual ela é concebida classicamente. No pensamento foucaultiano só podemos falar em momentos de dominação, ou seja, como lembra Deleuze, ao negar que o poder é uma coisa que uns possuem e outros não; que o poder tem um centro privilegiado – Estado, uma classe, um indivíduo – fica difícil conceber a oposição clássica dominantes/dominados.

Em Foucault, perde-se a ideia de uma classe que detém o poder e, por isso, cria-se ideologias para mascarar a verdadeira realidade, e de outro lado, uma classe que não detém o poder, que sob determinadas condições poderia tomar o poder e constituir uma outra forma de sociedade. Ao conceber relações de poder, Foucault concebe também uma instabilidade nas posições de exercício de poder. Isso porque a qualquer momento uma ideia pode ser contestada, uma regra substituída, uma relação social modificada, um outro espaço criado, uma nova norma estabelecida. É o exercício constante do poder que molda as relações, num aparelhamento social do poder, que está inclusive acima das instituições e de toda a estrutura da sociedade.

Vejamos como Foucault trabalha o surgimento do discurso da criminalidade. Para ele, não há um ponto central que emana tal discurso a partir de um único vetor. O discurso da criminalidade, ao contrário, surge e se desenvolve a partir de redes, teias confeccionadas pelas relações de poder no interior da sociedade. Nesse raciocínio, lembra que no início, no período dos castigos, trabalhado detalhadamente na primeira parte de *Vigiar e Punir*, alguns criminosos eram tolerados pela população. Não havia uma classe autônoma de delinquentes, e para isso o autor mostra que historicamente

alguns deles, como Mandrin⁸, eram bem recebidos pela burguesia, pela aristocracia, bem como pelo campesinato, pelos lugares onde passavam, sendo protegidos por todos. Isso muda com a capitalização. A partir do momento em que a classe popular tem em mãos uma riqueza investida em matérias-primas, máquinas e instrumentos, foi absolutamente necessário proteger essa riqueza.

O autor marca o surgimento de uma moral que baseava suas leis no direito à propriedade, movimento tipicamente capitalista, quando escreve:

A sociedade industrial exige que a riqueza esteja diretamente nas mãos não daqueles que a possuem, mas daqueles que permitem a extração do lucro fazendo-a trabalhar; Como proteger esta riqueza? Evidentemente, por uma moral rigorosa – isso explica o processo de moralização que incidiu sobre a população do século XIX. Um exemplo claro disso são as campanhas de cristianização sobre os operários. (FOUCAULT, 1979, pág. 132-133)

Foi absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, separando nitidamente o grupo de delinquentes, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos. Esse discurso sobre a criminalidade – ou, como prefere Foucault, o discurso da delinquência – vem sendo cristalizado desde o nascimento da literatura policial e da importância, nos jornais, das páginas policiais, das horríveis e detalhadas narrativas dos crimes.

Outro importante apontamento de Foucault a respeito do discurso da delinquência se dá pela necessidade de legitimar a presença da polícia na sociedade. O autor lembra que por volta de 1840 o desemprego e o sub-emprego são uma das condições da economia na Europa. Havia mão-de-obra abundante no mercado. A sociedade sem delinquência foi um sonho do século XVIII que depois acabou, porque a

⁸ Mandrin é um conhecido contrabandista francês do século XVIII, famoso por ter fugido pouco antes de sofrer a execução a que fora condenado por uma briga em local público. Foi o líder de 300 contrabandistas armados e organizou seu bando como um verdadeiro regimento militar. No ano de 1754 organizou seis campanhas militares. Ele rapidamente recebeu o apoio do povo local, pois comprava mercadorias como couro, tabaco e especiarias e as revendia a um preço bem mais barato, pois não pagava impostos. Ele foi julgado em 24 de maio de 1755, depois quebrado na roda em Valence, em 26 de maio, diante de 6 mil espectadores, tendo suportado a tortura sem um grito. Depois de 8 minutos, ele foi estrangulado e teve fim seu sofrimento.

delinquência era muito útil para que se pudesse sonhar com algo tão tolo e perigoso como uma sociedade sem delinquência. Assim o autor explica o poder legitimador da polícia:

Sem delinquência não há polícia. O que torna a presença policial, o controle policial tolerável pela população se não o medo do delinquente? Você fala de um ganho prodigioso. Essa instituição tão recente e tão pesada que é a polícia não se justifica senão por isto. Aceitamos entre nós esta gente de uniforme, armada enquanto nós não temos o direito de o estar, que nos pede documentos, que vem rondar nossas portas. Como isso seria aceitável se não houvesse os delinquentes? Ou se não houvesse, todos os dias, nos jornais, artigos onde se escuta ou quão numerosos e perigosos são os delinquentes? (FOUCAULT, 1979, pág. 137-138)

Foucault segue suas considerações e também critica de forma mais objetiva o discurso institucional a respeito do crime, da criminalidade e dos sujeitos envolvidos. Em *Microfísica do Poder*, Foucault é provocado a defender sua posição rude em relação ao discurso da criminologia. Diz o autor:

“Você já leu alguma vez os textos dos criminologistas? Eles não têm pé nem cabeça. (...) Tem-se a impressão de que o discurso da criminologia possui uma tal utilidade, de que é tão fortemente exigido e tornado necessário pelo funcionamento do sistema, que não tem nem mesmo necessidade de se justificar teoricamente, ou mesmo simplesmente de ter uma coerência ou uma estrutura. Ele é inteiramente utilitário. (FOUCAULT, 1979, pág. 138)

Ao definir este discurso como utilitário, Foucault sugere que se procure a explicação de por que um discurso “científico” se tornou tão indispensável pelo funcionamento da penalidade no século XIX. Na opinião do autor, a transformação de um discurso científico para um discurso socialmente pronunciado e útil à manutenção da sociedade tornou-se necessária porque precisou ser entendido como um álibi, que funciona desde o século XVIII, visto que “quando se defende publicamente que se impõe um castigo a alguém, isto não é para punir o que ele fez, mas para transformá-lo no que ele é”. (FOUCAULT, 1979, p.138).

A partir deste momento, atribuir juridicamente uma pena, ou seja, proclamar a alguém “vamos cortar sua cabeça, atirá-lo na prisão, ou mesmo simplesmente aplicar-

lhe uma multa porque você fez isto ou aquilo” é um ato que não tem mais nenhuma significação. A partir do momento em que se suprime a ideia de vingança, que outrora era atributo do soberano, do soberano lesado em sua própria soberania pelo crime, a punição só pode ter significação numa tecnologia de reforma. E os juízes, eles mesmos, sem saber e sem se dar conta, passaram, pouco a pouco, de um veredicto que tinha ainda conotações punitivas, a um veredicto que não podem justificar em seu próprio vocabulário, a não ser na condição de que seja transformador do indivíduo. Mas os instrumentos que lhes foram dados, a pena de morte, outrora o campo de trabalhos forçados, atualmente a reclusão ou a detenção, sabe-se muito bem que não transformaram. Daí a necessidade de passar a tarefa para pessoas que vão formular, sobre o crime e sobre os criminosos, um discurso que poderá justificar as medidas em questão. (FOUCAULT, 1979, pág. 138).

Cabe voltar um pouco ao que fala Foucault em *Vigiar e Punir* sobre a legitimidade do discurso e do ato sobre os criminosos, afastando-os de até mesmo acompanhar seu julgamento. O autor destaca que uma das condições fundamentais para manter os delinquentes excluídos de um processo de julgamento sobre seus próprios atos era sua ausência diante dos tribunais, até o século XVIII em toda a Europa, e a produção de provas sobre o crime. Em *Vigiar e Punir*, vemos que uma série de circunstâncias a respeito de um determinado crime pode ser reconstituída apenas com provas dos mais variados tipos e declarações de testemunhas, sem necessariamente a presença do acusado. Antes de prosseguir, convém lembrar que este era um processo secreto, em que o sistema das provas legais faz da verdade no campo penal o resultado de uma arte complexa: obedece a certas regras que só os especialistas podem conhecer; e conseqüentemente reforça o princípio do segredo. O próprio suspeito, ou ainda o acusado, é excluído deste processo, como lemos em Foucault: “a informação penal escrita, secreta, submetida, para constituir suas provas, a regras rigorosas, é uma máquina que pode produzir a verdade na ausência do acusado.” (FOUCAULT, 1987, pág.

Produzir a verdade na ausência do acusado pode ter o mesmo impacto de produzir um discurso de criminalização antes mesmo do próprio crime. É suposto acreditar que indivíduos das camadas populares da sociedade, com um poder aquisitivo

menor do que as classes mais abastadas sejam mais propensos a cometer pequenos delitos, roubando alimento em lanchonetes, cometendo pequenos furtos nos centros das cidades. Desta forma, o crime passa a ser cada vez mais associado a um ato social do que a uma atitude individual. Ao menos aos olhares da sociedade, a aceitação sobre a autoria de um crime recai quase sempre por pessoas que apresentam certas categorias de determinado grupo: os negros, os pobres, os moradores da favela.

A utilização dos estereótipos, neste sentido, acaba reforçando a imagem de um grupo anteriormente definido, em que características físicas ou o lugar onde se mora podem ser bem mais considerados do que informações sobre o caráter, a moral, os valores de cada indivíduo. Essa formação acontece muito mais no campo dos enunciados – o campo do discurso – do que na interpretação da realidade – uma vez que os bairros de delinquentes os separam do convívio, e ainda o excluem da realidade social e, conseqüentemente, dos meios de comunicação, responsáveis hoje por boa parte da disseminação de informações.

O discurso da criminalidade, ou discurso da delinquência aparece bastante demarcado em *A Sangue Frio*. A certa altura da narrativa, Dick estaciona o “Chevrolet negro” em frente a um hospital católico. A intenção é comprar um par de meias pretas de freira para usar como máscara, a fim de dificultar a identificação na autoria do crime. A atmosfera da cena dá uma ideia aproximada do clima que será montado a seguir, e expressões como “Chevrolet negro” contribuem para isso. Outro fator que também colabora para um universo ficcional são as divagações de Perry, quando seus pensamentos ganham asas e, em consequência disso, o conhecemos melhor.

O narrador em terceira pessoa nos garante a presença na história. Trata-se de apresentar cada cena ao leitor por meio de um personagem particular. O recurso permite ao leitor sentir-se dentro da cena descrita, vivendo a situação narrada, já que está na pele de um dos personagens. Nos textos em que se utiliza o ponto de vista de vários personagens diferentes em uma mesma história, o recurso aproxima o leitor da história e o resultado disso é uma descrição da cena com maior realismo. É exatamente isso que acontece na cena em que Capote narra. Enquanto aguarda o retorno de Dick, é por meio de seu fluxo de consciência que vamos tomando conta da tentativa do assalto, do risco que isso representa, da ansiedade dos personagens, suas crenças e seus valores.

Neste momento, Perry estava só, pensativo, e revela um segredo que não contara ao amigo: o motivo secreto de sua volta ao Kansas era, na verdade, a tentativa de encontrar um ex-companheiro de prisão. Semanas antes, soubera que este havia livrado-se da penitenciária e o reencontro era o real motivo que o levava ao Kansas quebrar o livramento da condicional. “Mais do que qualquer coisa no mundo [Perry] queria reunir-se a esse homem, seu verdadeiro e único amigo, o ‘brilhante’ Willie-Jay” (pág. 52).

O que temos aqui é o conflito de interesses do personagem, expresso em um fluxo de consciência: liberdade e necessidade justapostas como condição do livre-arbítrio. Fora da prisão, Perry questiona-se a todo momento antes do encontro que jamais aconteceria com Willie-Jay, dividido entre o sonho da liberdade e a execução do plano de Dick. Onde liberdade e necessidade vão se conciliar, efetivamente? Perry recebera uma carta de Dick, outro ex-presidiário com quem compartilhou a mesma cela na Penitenciária do Estado do Kansas. Na correspondência, Dick comunica a saída da prisão e expõe o convite para participarem juntos de um plano.

Amigo P. Saí em agosto e, depois que você se arrancou, conheci ‘alguém’, você não conhece, mas ele me deu a deixa para um ‘troço’ que poderíamos conseguir lindamente. Mole, o ‘plano’ perfeito... (p.55)

Até então, Perry, que trabalhava como motorista de caminhão, não tinha interesse algum em reencontrar qualquer um dos dois ex-companheiros de prisão. Mas ambos não saíam de sua mente e, principalmente, Willie-Jay. Na construção de Capote, Perry aceita o convite de ir ao Kansas encontrar Dick, mas como um bom pretexto para rever Willie-Jay. O pensamento de Perry Smith dá a dimensão deste não-lugar em que o mundo além dos portões da prisão se transforma para cada detento. Na reconstrução feita por Capote, em forma de regressão, Perry tem uma grande admiração por Willie-Jay, ao ponto de temer desapontá-lo por não acreditar em Deus, enquanto o companheiro tentava levá-lo à salvação cristã. Perry ainda pensa que precisa admitir que é agnóstico, mesmo arriscando-se a perder o único amigo que “verdadeiramente o compreendera” (Pág. 53). Perry tem Willie-Jay como alguém especial dentre tantos conhecidos na prisão, alguém que “estava acima da média, intelectualmente, perceptivo como um psicólogo bem treinado”.

Ao mesmo tempo que pensa nas perspectivas que se abrem ao reencontrar o amigo, alguém que representa um indivíduo semelhante a si por espelhamento, um porto seguro diante das incertezas do mundo que encontrou fora do cenário da prisão, Perry avalia as consequências dessa decisão, pensa na responsabilidade que essa liberdade lhe impõe, usa a consciência do livre-arbítrio. Aqui, a presença do livre-arbítrio ganha forma na metáfora que se constitui nas inúmeras superstições de Perry, que espera no carro enquanto seu companheiro vai comprar meias de freira para usar como disfarce no assalto programado à casa dos Clutter. Perry pensava que freiras e tudo o que diz respeito a elas dá azar. Também tinha receios quanto ao número 13, cabelos vermelhos, flores brancas, padres atravessando a estrada, sonhar com cobras. Capote arremata a situação que descreve, como uma autenticação de que Perry estava mais sendo conduzido pela situação do que levando em consideração o contexto em que estava se envolvendo:

Nada havia a fazer, no entanto. A pessoa supersticiosa muitas vezes acredita seriamente no destino. Assim era Perry. Aqui estava ele, enfronhado no assunto, não porque o quisesse, mas porque o destino assim decidira. Podia prová-lo – embora não o pretendesse, pelo menos perto de Dick, pois a prova o obrigaria a confessar o motivo secreto de sua volta ao Kansas, uma quebra do livramento condicional, pela qual se decidira por motivos pouco relacionados com o “plano” de Dick ou sua carta intimando-o. Soubera, várias semanas antes, que na quinta-feira, 12 de novembro, outro de seus antigos companheiros de cela sairia de Penitenciária do Estado de Kansas, na cidade de Lansing. (p.52)

O fato de inserir a marca da superstição na descrição de Perry acaba agindo como um catalisador, na medida em que cristaliza o universo simbólico que define o personagem e também sua personalidade. O fato de retratá-lo como supersticioso e também como fatalista – aceita as coisas como são – é fundamental para entender sua importância na trama narrativa, uma vez que ele não discute seu próprio futuro nem apresenta qualquer reação frente à situação de diminuição ou de preconceito que a sociedade impõe a um ex-detento. Assim, aceita também o isolamento que sofre fora da prisão, resignadamente como o faria dentro do ambiente prisional. Este é mais um efeito do que podemos chamar de discurso da delinquência, já que as consequências morais da prisão não se limitam ao controle dos homens enquanto estão sob o domínio das forças

punitivas, mas projeta também um futuro controle, numa perspectiva de que a iminência da punição limita a reincidência ao crime e ajuda a fabricar homens dóceis e úteis à sociedade.

Em *A Sangue Frio*, Capote lança um novo olhar sobre o crime cometido por Dick e Perry, na medida em que não se limita a contar a vida da família vitimada, abrindo espaço para uma narrativa que também constitui os criminosos como sujeitos. O efeito dessa forma narrativa pode ser entendido como uma tentativa de contraponto ao próprio discurso da delinquência: na narrativa de *In Cold Blood*, a forma como as situações se sucedem, a maneira como os personagens são apresentados, a presença dos elementos literários alternados desde o início da obra acabam por mudar significativamente os vetores de interesse, pertinência e reprodução do modelo.

Com a forma descritiva, o leitor se interessa por cada detalhe da vida dos criminosos, ainda sem saber qual crime cometeram. A descrição que acompanha a narrativa sobre o trajeto dos jovens rumo ao seu destino mostra-se mais que pertinente, configura-se em essencial para a continuidade da narrativa. O modelo é abandonado, uma vez que a extensão do discurso presente no livro amplia a lente do estereótipo para penetrar na vida e na mente dos personagens. E há, ainda, espaço para demonstrar como o aparelho prisional é determinante na fabricação da delinquência, agindo diretamente sobre as intenções e as circunstâncias que acabam por proporcionar o desfecho da história.

Para apresentar como Perry decide quais caminhos seguir, e para sustentar a tese de que essa escolha se dá muito mais por forças das circunstâncias do que por uma decisão efetiva do personagem, Capote se utiliza de um método narrativo particular, que é diluir as possibilidades dentro de uma avaliação de valores bastante subjetiva, tendo como ponto de vista a insegurança de Perry. Ao decidir acompanhar o curso natural dos acontecimentos, Perry comprova o que as descrições já adiantaram: será conduzido pelo destino, pelo encadeamento natural dos fatos, sem se opor às decisões de Dick, sem mostrar resistência ao método de ação do amigo rumo a seus objetivos.

Uma boa ilustração desta situação encontramos na seguinte passagem escrita por Capote, em que o autor narra como Dick julga o conteúdo da carta recebida pelo

companheiro. Neste trecho, pode-se notar a influência exercida por suas convicções e que as decisões do amigo levam em consideração o que ele pensa sobre a maioria das situações. Ao ler o trecho final já exposto anteriormente, Dick tem uma ação refratária, recusando os termos pelos quais W.J. se refere a Perry e, ainda, à posição catequizante que a carta em forma de sermão apresenta:

[Dick] fazia mau juízo de Willie-Jay – chamara a carta de “mais uma desse maluco tipo Billy Graham”, acrescentando: “Bichos da terra! Ele que é ‘bicha’! Claro que Perry esperava essa reação, e secretamente até a desejava, pois sua amizade com Dick, vago conhecimento até os últimos meses em Lansing, era uma consequência e uma compensação à sua intensa admiração pelo auxiliar de capelão. Talvez Dick fosse grosso ou mesmo, como diria Willie-Jay, “um valentão ordinário”. Mesmo assim, Dick era divertido, esperto, realista, ele “sabia das coisas”, não havia nuvens em torno de sua cabeça ou palha em seus cabelos. Além disso, ao contrário de Willie-Jay, não criticava as exóticas aspirações de Perry. Estava disposto a ouvir, entusiasmar-se, compartilhar com ele de suas visões de “tesouros garantidos” à sua espera, ocultos em mares mexicanos ou selvas brasileiras. (Capote, 1980, pág. 55)

Mesmo admirando muito W.J. e reconhecendo seu espírito mais elevado, seu caráter acima da média e tudo o que ele representava como ligação com seu passado, Perry se deixa levar pela atitude mais decidida, mais firme e pela figura imponente de Dick. Curiosamente, há vários momentos de hesitação, provocados pelas palavras escritas por Willie-Jay na carta ou por coisas ditas pessoalmente na prisão. Normalmente eram críticas ao seu jeito de ser, tinham o mesmo tom evangelizador com o que fora escrita a carta, e era justamente o que Perry levava em consideração. “Quem mais se importa comigo a esse ponto?”, pensou algumas vezes. Tinha no amigo alguém que ligava para ele, alguém que se preocupava com ele por meio deste discurso moralizante:

“Você persegue o negativo”, informara Willie-Jay em uma de suas palestras. “Você deseja não ligar a mínima, existir sem responsabilidade, sem fé, sem amigos, sem calor humano”. No decorrer solitário e sem conforto de suas andanças recentes, Perry revisara seguidamente essa acusação. Parecia-lhe injusta. Ligava, sim – mas quem ligava para ele? O pai? Até certo ponto. Uma garota ou outra, mas isso era uma “longa história”. Ninguém mais, a não ser Willie-Jay. E só Willie-Jay

reconhecera o seu valor, suas possibilidades, vira não ser ele apenas um mestiço atarracado e musculoso demais, percebera nele, apesar de todas as moralizações, como ele mesmo se encarava: “excepcional”, “raro”, “artístico”. Em Willie-Jay sua vaidade encontrara apoio, sua sensibilidade abrigo e seu exílio de quatro meses desta apreciação de alto quilate tornara-o mais atraente do que qualquer tesouro enterrado. (pág. 56)

Ao receber o convite de Dick e calculando que a data prevista para a volta ao Kansas poderia coincidir com a do livramento de Willie-Jay, vendeu seu carro, empacotou suas coisas e seguiu para encontrar Dick, contando com a possibilidade de ver o outro amigo. “O resultado da viagem era com o destino”, escreve Capote. Argumentou para si mesmo que se as coisas não dessem certo com Willie-Jay, então poderia pensar na proposta de Dick, mas teve que decidir entre a proposta de Dick e nada, pois quando chegou de ônibus a Kansas City Willie-Jay já havia deixado a cidade.

Na ordem que Capote imprime aos acontecimentos, a sequência de eventos dá a Perry o que a falta de segurança não faz. É o destino, a casualidade que decide que rumo tomar. Fato consumado, o raciocínio é sempre fatalista. Ou, então, esse fatalismo parece ser útil para a narrativa que se constitui nas páginas de *A Sangue Frio*, à medida que há um direcionamento maior para o que acontece espontaneamente e que acaba ditando o curso natural dos eventos na vida de Perry. Depois de descobrir que cinco horas separaram o encontro entre ambos, Perry também fica sabendo que Willie-Jay segue para o Leste. Depois que a ira foi acomodada, Perry limitou-se a avaliar o acontecido:

Afinal, o que esperava do encontro com Willie-Jay? A liberdade os separara, como homens livres não tinham mais nada em comum. Eram em tudo opostos, nunca poderiam formar um “time” – um “time” capaz de embarcar nas aventuras de mergulhos ao sul da fronteira (no México) que ele e Dick planejaram. (pág.57)

Nota-se, nesta avaliação, um discurso de resignação. É fato que a liberdade os havia separado, que tudo o que tinham em comum era o pagamento de uma pena à sociedade em uma prisão, a Prisão Estadual do Kansas, mas o fato de aceitar o desenrolar dos acontecimentos projeta em Perry uma característica marcante dos derrotados, dos indivíduos que estão constantemente sujeitos *a alguém*. Ele mesmo

havia pensado que o resultado da viagem ia depender do destino e mostrava-se satisfeito por seguir o plano juntamente com Dick.

Sua postura passiva frente à maior parte das situações o incomodava constantemente, mas suas atitudes não demonstravam uma virada de comportamento, algo que fugisse à regra e servisse como um ato de valor intrínseco, um toque de amor-próprio, um movimento contrário à série de efeitos verticais de subjetivação, marcas de uma relação de poder que o constituem como sujeito na narrativa. Personagem fundamental na história que se narra, Perry parece carregar o estigma do condenado, a marca da culpa, a comprovação de que a delinquência une e aproxima os indivíduos fora da prisão, isolados do grupo social por mecanismos de identificação e de fabricação da criminalidade.

3.5 Religião e subjetividade

Uma das principais maneiras de subjetivação é o uso da religião. O apelo ao religioso, a ligação dos personagens com a sua crença, o fato de aceitarem a presença de um Deus em suas vidas acaba tornando-os muitas vezes *sujeitos a* essa religião. Em *A Sangue Frio*, percebemos fortemente a presença da religião como forma de subjetivação, usada como elemento de uma formação de caráter ou até mesmo como um fator diferenciador na sociedade.

O juízo de valor que se pode fazer a respeito da conduta do Sr. Herbert Clutter passa, com efeito, pela vida religiosa, pelo comportamento frente à sociedade cristã a qual pertencia, pelos hábitos semanais e pela conduta familiar que se espera de um personagem com tais envolvimento religiosos. Vale explicar que Herbert Clutter era metodista, ser ativo na sua congregação, de hábitos cristãos e vida “regrada”. A própria definição de um cristão parte de um entendimento de que se trata de alguém preso a certos dogmas, inserido em um contexto de obediência e subserviência, de alguém que aceita uma condição de assujeitamento.

A relação de poder que se estabelece a partir do cumprimento de um jogo de “regras”, entendidas como normas de conduta, tendo como referência os dez mandamentos cristãos descritos na Bíblia, vão muito além de um simples “não é

permitido”. Tem a dimensão da formação de uma conduta de retidão, baseada em uma série de conceitos e crenças religiosas, segundo a qual a punição está sempre presente. É a possibilidade da punição com o fogo eterno – a morte, em si, é entendida como passagem para uma nova vida e os cristãos arrependidos de seus erros obtêm a salvação eterna, a vida no paraíso – representada pelo inferno necessita de um código, de alguns valores sob os quais a conduta pessoal será regulada.

Essa relação pode ser entendida, no texto em questão, como uma forma de qualificar os sujeitos sobre os quais se narra. Mas não qualificar com a intenção simples de destinar aos sujeitos um rótulo imediato, em que temos um “isto é” ou um “isto não é” como resultado das observações. Ao contrário, a intenção de qualificar aqui tem uma função que se pode assemelhar ao que Foucault propõe como uma melhor organização dos seres⁹. O princípio da classificação tem sido a finalidade de determinar o caráter de cada ser que vai agrupar os indivíduos e as espécies em unidades gerais, atribuindo-lhes certas características que seguem a regra da universalidade. É uma maneira de abreviar a representação e desvalorizar a identidade. Como lembra Foucault, essa é uma alternativa encontrada para permitir que, por distinção, todos os indivíduos e todos os grupos, conhecidos ou desconhecidos, encontrem seu lugar.

No que tange à religião de um modo mais simplificado, poder-se-ia analisar uma simples divisão em cristãos e não cristãos, religiosos ou ateus, crentes ou agnósticos. Entretanto, a discussão presente em *A Sangue Frio* vai além de uma simples classificação. Pretende, logicamente, partir de uma qualificação com a finalidade de proporcionar uma análise. E é por meio de uma relação de oposições que se estabelece uma melhor diferenciação que servirá como um modo de compreender melhor quem são esses indivíduos, numa relação deles com o mundo, mas ainda numa relação com a vida em sociedade.

A relação com o grupo a que pertencem serve para uma melhor representação, por semelhança, de como pensam esses indivíduos a partir do que já se conhece da coletividade dos mesmos indivíduos. Por isso não basta entender classificação com a

⁹ Em *As palavras e as coisas*, Foucault apresenta essa discussão no capítulo Os limites da representação. Na página 310, busca desenvolver essa estrutura para traçar melhor uma análise sobre os próprios indivíduos

ideia de que ao se identificar traços comuns no grupo pode-se compreender de maneira satisfatória cada indivíduo deste grupo ou, ainda assim, um indivíduo em específico que seria analisado em particular. Foucault lembra que

Classificar, portanto, não será mais referir o visível a si mesmo, encarregando um de seus elementos de representar os outros; será, num movimento que faz revolver a análise, reportar o visível ao invisível, como à sua razão profunda, depois alçar de novo dessa secreta arquitetura em direção a seus sinais manifestos, que são dados à superfície dos corpos. (pág. 315)

Esse entendimento é o ponto de partida para um conceito da história natural, que servia para definir um certo modo de composição dos indivíduos complexos a partir de materiais mais elementares. Ao partir da classificação, mas não se encerrando nela, pode-se estabelecer uma relação menos superficial de compreensão dos indivíduos como sujeitos sociais em toda sua complexidade. É como se ao entender como a crença religiosa faz parte da vida dos indivíduos, num relação de subjetivação, pudéssemos traçar um perfil não só religioso, mas social, cultural, comportamental destes indivíduos a partir de algumas semelhanças e não parando em suas semelhanças.

Talvez essa seja uma forma de aproximar uma linguagem que usa essencialmente a descrição e a narração como elementos básicos de ligação e de construção cênica de um realismo e de uma projeção deste realismo. O efeito exterior de uma análise psicológica e comportamental em forma de discurso seria algo epidérmico ou demasiado conhecido não fossem algumas particularidades encontradas em cada indivíduo. Em contrapartida, ao focar demasiadamente nas idiossincrasias das personagens, a obra perderia a referência de universalidade, o realismo necessário para a apreensão da história a ser contada.

Ao estabelecer uma abordagem dialética que mostra, de um lado, uma classificação representativa e de outro uma descrição particular dos indivíduos, o resultado é o que pode se chamar de texto aberto, em construção, que não se fecha em si mesmo e não encerra a história pelo que sabemos dela. Esta metodologia é importante porque, ao usar a relação de seus personagens com a religião de um modo estratégico e não fortuito, pequenas incisões podem ser entendidas como pontos de amarração na própria história. O caráter de representatividade e de intertextualidade que se apresenta

acaba por compor objetivamente uma linha narrativa lógica, coerente internamente e que ainda consegue apontar para fora do texto.

Outras pequenas passagens, além daquelas que apresentam a relação catequizante de Willie-Jay em relação a Perry Smith, são recorrentes na continuidade da história. São pequenas sinalizações, como a vida religiosa de Herbert Clutter, a relação da família com a igreja, o hábito dos cultos dominicais, as orações da família. Em Perry, vemos algumas referências. Como a passagem a seguir, que dá sequência na trama após o episódio das meias de freiras – cuja compra não se concretiza, como o próprio Dick assumira – que revela um Perry menos fiel a Deus mas temente a Ele. As investidas de Willi-Jay na prisão, tentando convertê-lo, talvez não obtivessem o resultado esperado, que era transformá-lo num cristão fervoroso. Entretanto, a narrativa demonstra alguém que considera a existência de um Deus e que teme o castigo divino. Como podemos observar na letra da música que canta ao som da guitarra:

“E Ele marcha ao meu lado e conversa comigo
E me diz que eu sou Seu
E a alegria que nós partilhamos
Ninguém mais conheceu...” (pág. 60)

O comentário que se faz a seguir ajuda a compreender o contexto: “conhecia a letra de duzentos hinos e baladas”. Por que, então, um hino religioso? Qual a origem do hábito, se se mostrava agnóstico? Por que a diferença entre a ideia sobre religião transmitida na letra que cantava e sua prática cotidiana?

Uma explicação bastante razoável parece ser o fato de que Perry não tinha convicções, como Capote demonstra em boa parte da narrativa. Ele é constantemente alvo desta exploração, em que a representação de um caráter ainda não formado lhe imputa uma falta de autenticidade e até mesmo de identidade. Ao ser identificado ao mesmo tempo como criminoso e como sonhador, por exemplo, temos duas visões antagônicas do mesmo personagem e que demonstram sua fragilidade de caráter, sua quase ingenuidade evidenciada pela utopia de ficar rico encontrando tesouros escondidos no México.

Uma outra observação importante na narrativa que se desenvolve em torno de Perry, personagem fundamental na história narrada por Capote, é a opinião contrária

que Perry e Willie-Jay demonstram em relação à religiosidade. Willie era irlandês, e na prisão atuava como ajudante de capelão. Depois de alguma resistência de parte a parte, a aproximação se dá pelo fascínio que o ajudante de capelão exercia sobre Perry, sua voz grave a entoar firmemente o padre-nosso, a espiritualidade demonstrada nos rituais religiosos da prisão. De outra parte, a ambição de levar “esse menino a Deus” motivou W.J. a conhecê-lo, a considerá-lo alguém diferente no universo restrito da prisão. Essa relação ficou ainda mais estreita quando Perry presenteou o capelão, reverendo James Post, com um grande desenho de Jesus, revelando técnica apurada. A imagem demonstrava “um salvador bem arrumado e bonitinho, com os lábios carnudos e os olhos chorosos de Willie-Jay” (pág. 53).

Interessante observar que o livro demonstra claramente que Perry teve como único objetivo usar o desenho para aproximar-se de W.J., tanto que ele mesmo (Perry) considerava seu trabalho como “um pedaço de hipocrisia”, já que simbolizava sua tentativa de enganar e trair W.J., visto que continuava tão pouco convencido de Deus como antes.

Esse mesmo lugar de destaque ocupado por W.J. enquanto envolto por uma religiosidade mística, projetava em Perry uma idealização. Pelo pouco que conhecia do amigo, julgava-o superior, especial, diferenciado. A religiosidade demonstrada por W.J. era ao mesmo tempo motivo de admiração e incompreensão, visto que uma ideia de incredulidade pairava sobre sua razão toda vez que Perry dava-se conta de quem era o ajudante de capelão: como um homem tão bem-dotado fora parar em Lansing? – perguntava-se constantemente Perry. A admiração por vezes escondia os fatos, e a mais pura verdade é que W.J. era um ladrão de pouca importância que já havia passado por penitenciárias de cinco estados diferentes.

Mais adiante, outro pequeno trecho que levanta a versão religiosa de Perry, ou temente a Deus, pelo menos. A possibilidade da punição divina não o afasta de cumprir o plano, nem mesmo a posição firme de Dick de matar todas as testemunhas – espalhando miolos por todo o lado – o faz recuar. Nem mesmo a possibilidade de nova prisão pelo livramento da condicional reduz o ímpeto de seguir adiante. Ele está decidido e mostra isso ao lembrar que não poderia ter voltado ao Kansas:

– Nossa! E eles me disseram que não aparecessem no Kansas!
Que nunca mais botasse os pés aqui! Como se me barrassem no
céu. Olhe só. Veja que festa para os olhos. (Pág. 60)

Ao final da passagem, mesmo sob os protestos de Dick que tentava ligar o rádio, Perry continuava a cantarolar ao som da guitarra:

“Desço ao jardim, o orvalho das rosas brilhando
E a voz que chega até mim
Vem do Filho de Deus me chamando...” (Pág. 61)

A insistência em uma musicalidade mais religiosa é um traço importante a ser observado. Não deixa de ser estranho o fato de Perry mostrar-se extremamente supersticioso e, ao mesmo tempo, cético do ponto de vista religioso. Seria esta pequena demonstração de religiosidade uma tentativa de aceitação de seu destino e uma busca pela salvação, numa tentativa de perdão por seu passado e pelo crime que está prestes a acontecer? Ou seria apenas uma demonstração de Capote do outro lado de um criminoso, que denuncia sua fragilidade moral, seu desequilíbrio mental e a conseqüente incapacidade de usar a razão? Ou, ainda, uma maneira de demonstrar que as investidas do amigo W. Jay não foram de todo inúteis, pois há no fundo de sua alma uma parte de arrependimento e de temor verdadeiro a Deus?

A finalidade desta tese não é responder a todos os questionamentos que possam ser levantados, mas justamente buscar a compreensão a partir da proposição de alguns questionamentos. Talvez não haja um modo adequado de se realizar esta análise nem haja conclusões a partir destes questionamentos, mas o mais importante é estar atento justamente à discussão a partir de uma série de perguntas, uma vez que a religiosidade das personagens acaba por compor um quadro difuso na composição de suas identidades.

Vale relacionar o que Michel Foucault escreve em *Hermenêutica do Sujeito* (2004), quando defende a experiência religiosa como promotora do autoconhecimento e também de subjetivação. Para Foucault, a noção de cuidado de si que surge de modo mais claro com o personagem de Sócrates percorreu toda a filosofia antiga até o limiar do cristianismo. Esta noção de cuidado de si, segundo o autor, ampliou-se no curso da

história, e sua ligação com a religiosidade aparece em alguns momentos em que se pretende moldar certo tipo de indivíduos.

Primeiramente, o cuidado de si mesmo tem interferência direta com o tema do de uma atitude geral, um certo modo de encarar as coisas, de estar no mundo, de praticar ações, de ter relações com o outro. Aquilo que os gregos chamam de *epiméleia heautoû* é uma atitude – para consigo, para com os outros, para com o mundo. (FOUCAULT, 2004, pág. 14).

De outro modo, em segundo lugar, cuidar de si mesmo implica que se converta o olhar, que se conduza o olhar do exterior, dos outros para si mesmo. E, em terceiro lugar, a noção de *epiméleia* não designa somente algumas ações que são exercidas de si para consigo, ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos. O autor continua seu pensamento:

Temos, pois, com o tema do cuidado de si, uma formulação filosófica precoce, por assim dizer, que aparece claramente desde o século V a.C. e que até os séculos IV-V d.C. percorre toda a filosofia grega, helenística e romana, assim como a espiritualidade cristã. Enfim, com a noção de *epiméleia heautoû* temos todo um *corpus* definindo uma maneira de ser, uma atitude, formas de reflexão, práticas que constituem uma espécie de fenômeno extremamente importante, não somente na história das representações, nem somente nas histórias das noções ou das teorias, mas na própria história da subjetividade ou, se quisermos, na história das práticas da subjetividade, (FOUCAULT, 2004, pág. 15).

Essas práticas de subjetividade, como pode-se inferir, tem na manifestação da religiosidade um fator fortemente constitutivo, na medida em que o narrador propõe constantemente um olhar sobre os personagens à luz de uma crença em Deus, a uma obediência a Deus e a uma referência clara a uma espécie de castigo divino. Willie-Jay, neste aspecto, representa uma referência a Deus e aos assuntos da religião, uma vez que é seu elo com as regras ditadas pela Igreja, sua ligação conceitual com a prisão e com o apelo religioso que aparece descrito pelos cenários e pela narrativa que mostra uma tentativa de catequização.

3.6 – Cruzamentos ficcionais e subjetivação

Vimos, até aqui, que o personagem de Perry está no centro dos movimentos de subjetivação, num cruzamento entre o que a narrativa de Capote deixa transparecer sobre ele e o que outros elementos de apoio à narrativa, como cartas e o próprio discurso indireto sobre o personagem como construção simbólica de sua consciência. O discurso direto do narrador, até então, tem sido pouco explorado no intuito de entender como se dá essa construção também como um movimento possível de constituição do sujeito. Sobre essa observação, algumas questões são propostas *a priori*: como, efetivamente, é formado no universo discursivo o sujeito em análise? Que elementos discursivos são utilizados? Com que efeito o indivíduo aparece na narrativa? E, ainda, qual o grau de intervenção do narrador neste processo?

Para responder a última pergunta, pode-se optar por uma posição mais conservadora, analisando – sempre de fora do texto – quais marcas o autor confere à narrativa como um produto acabado. O que pode ser facilmente deduzido é que, na função de autor-narrador, Capote tenha intensificado ainda mais os elementos narrativos de sujeição que já foram enunciados aqui, como o discurso em torno da insegurança e do fatalismo aparente de Perry. Logicamente, as unidades de discurso simbólico utilizadas pelo autor devem caminhar neste mesmo sentido e nem poderia ser inferido de outra maneira.

Assim, o há pouco decidido Perry dá lugar em poucos instantes a um homem sem convicções, um poço de dúvidas e incertezas. A parada em um posto de gasolina para abastecimento na cidade vizinha de Garden City, a última antes de Holcomb, pode ser também a derradeira chance para desistir. Ou o estímulo que faltava para entrar de corpo e alma e executar o plano. Dick demonstra segurança, decisão, parece seguro do que está fazendo, não mostra sinais de dúvida ou hesitação.

Perry, ao contrário, demonstra grande incerteza na narrativa utilizada para ilustrar esta passagem. Já dentro do carro, seu comportamento é de indiferença e, se não revela essa hesitação, também não mostra alguém que controla seu destino, já que está sempre dormindo enquanto seu companheiro dirige, sempre numa condição de sujeito das circunstâncias, como que sendo levado para fazer algo que não tem certeza. Quando

desce no posto, imediatamente tranca-se no banheiro e demora a sair de lá. A descrição de seu comportamento deixa claro que os próximos passos representam um tormento, mexem com sua personalidade:

Seus pernas doíam, como sempre. Doíam como se o antigo desastre tivesse acontecido cinco minutos antes. Tirou três aspirinas do tubo, mastigou-as devagar (apreciava o gosto) e bebeu água da bica. Sentou-se na privada, espichou as pernas, esfregou-as, massageando os joelhos praticamente rígidos. (...) Abriu um bolso do blusão e tirou um saco de papel. Dentro, as luvas recém-compradas, cobertas de cola, pegajosas, finas. Enquanto as colocava, uma rasgou – não que fosse um rasgo perigoso, um pequeno arranhão entre os dedos, mas parecia um aviso. (Pág. 62)

Mais uma vez temos o tom fatalista presente não só no pensamento do personagem, mas principalmente no discurso do autor. Como em uma metanarrativa, o que tem mais significado não é a fidelidade aos acontecimentos, mas o resultado da reconstrução narrativa. E o “aviso” a que Perry se refere tem uma ligação direta com o seu sabido fatalismo, a crença em que tudo que acontece tem uma explicação e ele não pode interferir nisso. De um lado transfere a responsabilidade pelos acontecimentos, mas de outro explica sua inércia diante dos fatos de que participa e que julga obras do destino.

Mas, agora, Dick esperava pacientemente pelo amigo que demorava tanto que causava preocupação. Sua demora soava medo, arrependimento, hesitação. Será que teria desistido? Havia se enganado no julgamento de Perry? Era um medroso? Não conseguiria levar o plano adiante? Na verdade, Dick nem sempre tivera tanta confiança no amigo. Sempre o achou sem iniciativa e não acreditava que seria capaz de fazer algo mais grave, como matar alguém, por exemplo. Sempre o achara um bom sujeito, um tanto voltado para si, sentimental, sonhador demais até. Entretanto, subira no seu conceito depois de contar a história de como matou um negro em Las Vegas, com uma corrente de bicicleta, por puro prazer. Depois de conhecê-lo um pouco mais, então, Dick estava convencido de que Perry tinha um algo a mais, era um “assassino nato”.

Mas nunca chegou a confiar naquelas fantásticas histórias de tesouros escondidos, dos mapas e da nova vida no México, apesar de se fingir interessado e até

mesmo mentiu que acreditava em tudo o que sonhava. Na verdade, Dick pensava em usar este instinto assassino, a força demonstrada por este diamante bruto. Entretanto, com a demora de Perry no banheiro, chegou a cogitar que havia desistido de tudo. Depois de longos minutos de espera, Dick bate na porta do banheiro:

- Perry, pelo amor de Deus!
 - Um minuto.
 - Que é que há? Tá passando mal?
- Perry agarrou-se na beirada da pia e levantou-se. Suas pernas tremiam. A dor nos joelhos fazia-o suar. Limpou o rosto com uma toalha de papel. Abriu a porta e disse:
- O.K. Vamos embora.

Este é um trecho emblemático em *A Sangue Frio*. Porque marca a passagem de hesitação de Perry para os momentos em que ele vai se mostrar mais decidido em toda a narrativa. Esta é a penúltima referência em que ambos aparecem antes de apresentar ao leitor o resultado da noite de aventura dos dois amigos pelo Kansas. A esta altura do texto, já temos evidências suficientes sobre a autoria do crime, sobre seus autores e, ainda sobre como este crime vai ser cometido.

Aqui, por diversas vezes há a sugestão de que Perry seria desequilibrado mentalmente, o que poderia ter provocado o movimento decisivo que acabou com a morte da família Clutter. Podemos observar, pelas credenciais dos dois jovens, que por mais dissimulado que Dick pareça, nenhuma de suas descrições comportamentais aponta para alguém capaz de cometer, sozinho, os crimes hediondos que se sucedem na narrativa. Ao contrário, em todas as descrições feitas, ele aparece como alguém capaz de cometer delitos menores, cheques sem fundo, pequenos calotes, vícios de quem passara a vida enganando aqui e ali.

Por outro lado, o discurso aparentemente corajoso e revoltado que pretende “espalhar miolos para todos os lados” pode ter um caráter muito mais encorajador e provocador ao companheiro, num plano habilmente arquitetado, do que revelar sua própria personalidade. Não há indícios suficientemente fortes de um desequilíbrio capaz de motivar Dick a protagonizar uma tragédia como a que está prestes a acontecer. Ao contrário, as descrições de Perry apontam para alguém desequilibrado, com motivos para sair de um estado dito normal.

Convém lembrar como Foucault trabalha a questão da loucura, por negação, explicando que não haveria loucura senão a partir da decisão da moral social em favor da obra do sujeito de razão. Assim, pode-se dizer também que não haveria a exclusão do condenado não fosse a existência de uma moral social em favor da obra do sujeito livre.

O texto nos leva a acreditar que todo o planejamento só teria eficácia mediante a frieza de seus autores, mas a execução sumária da família, a morte fria e trágica da família seria motivada por um elemento muito mais forte, mais representativo do que simplesmente cumprir o plano. O que leva à situação extrema do assassinato não é, com certeza, levar a cabo o ato planejado, mas uma medida drástica a partir de algo que foge do controle, mas que seria possível de ser cometido por alguém desafiado, instigado, provocado ao seu limite máximo de tensão.

Assim, o sujeito que aparentemente se constitui na narrativa já está constituído *a priori*. O que acontece, com efeito, é a revelação do sujeito à luz da situação que se lhe é dada. Foucault já havia adiantado, em *As palavras e as coisas* (1969), que na epistémê da representação o tempo funciona como pano de fundo do conhecimento, enquanto que o espaço ocupa o primeiro plano. Ora, quem é o sujeito que acontece neste interregno, entre o pano de fundo do conhecimento, e o primeiro plano do espaço? É alguém que certamente já conhecemos, mas que nos é dado a uma nova forma de o conhecer. É um sujeito *capaz* de realizar o ato que se adianta nas próximas páginas e a partir da narrativa esse conhecimento se materializa.

Então, não se trata de dar o sujeito ao conhecimento enquanto aparece no discurso ou enquanto é traçado um discurso sobre seus atos, mas os próprios enunciados adiantam um sujeito *capaz* de cometer o crime, de modo que o conhecimento que se tem *a priori* o credencia a prática deste ato e a sua própria constituição enquanto criminoso. Pelo trecho a seguir, agora sim a última referência sobre os dois comparsas antes que se descubra de fato não o que ocorreu, mas como ocorreu, pode-se inferir justamente esse efeito no texto de Truman Capote:

- O banco, aquele tem que ser o banco, agora a gente toma para oeste – tá vendo as árvores? É aqui, tem que ser aqui.

Os faróis mostravam um caminho de olmos chineses. Feixes de plantas secas e espinhentas corriam soprados pelo vento. Dick abaixou os faróis, diminuiu a marcha, estacionou até que seus

olhos se acostumassem à noite de lua. Pouco depois o carro se pôs em movimento.

O trecho é curto e aponta o momento em que o automóvel trazendo Perry e Dick chega a Holcomb. Mostra que tudo está planejado, e ainda denota a preocupação de Dick em cumprir o plano à risca. A intenção de seguir de acordo com o plano parece assumida também pelo narrador, que se aproxima dessa intencionalidade dos personagens e parece torcer para que aquele seja o local. Aceitar que aquele local é idêntico ao planejado, a partir das descrições de Floyd Wells, o companheiro de prisão que teria alertado para a existência de um cofre na casa, pode funcionar como uma metáfora, à medida em que se tudo corre como o planejado então Dick tem o controle da situação e, assim, mantém a situação sob controle.

Uma vez perdendo este controle, saindo do previamente traçado, quem tem mais histórico para reagir em situações extremas – como um pai que reage e tenta proteger a família, algo perfeitamente possível de ser encontrado no interior da casa dos Clutter – a responsabilidade da ação recai sobre Perry, cujas descrições o qualificam para a atitude mais extrema. Como se vê, é a negação do homem – aquele que não vai reagir, o que não tem qualificação para tal ato acaba transferindo a responsabilidade na narrativa. O arranjo encontrado por Truman Capote encaixa-se perfeitamente na observação que se faz de um sujeito que não se conhece enquanto se constrói sujeito da narrativa, visto que antes já estava constituído, mas a partir dos enunciados que o precede.

Tomando um ponto de análise mais consoante com o que propõe Michel Foucault, entretanto, não se trata de registrar *o que* acontece na intervenção do autor durante a narrativa, mas *como* essa intervenção constrói um discurso de subjetivação. Isso pode ser encontrado ao analisarmos o que podemos definir como a metodologia da escritura. Respondendo às indagações anteriores, chegaríamos, com efeito, à questão central da metodologia e de como esse discurso de subjetivação é construído.

Para chegar à primeira questão, “como é formado o universo discursivo sobre o sujeito”, precisamos conceituar, primeiro, universo discursivo como o conjunto das práticas – verificadas na escrita e fora dela – utilizadas como método de escrita e que

compõem uma narrativa sobre alguém, no caso, o personagem em questão, Perry Smith. Fazem parte deste universo discursivo algumas unidades de discurso – o idioma, expressões idiomáticas, figuras de linguagem, adjetivos, interjeições, verbos de ação e, ainda elementos discursivos, que vão desde a própria utilização de um texto narrativo, a descrição do espaço e dos personagens, um ponto de vista do autor com caráter mais dissertativo, as informações colhidas durante o processo de apuração e sua justaposição lógica etc.

Assim, convém ressaltar que este sujeito criminoso em constituição se dá a partir de um discurso de representação. Como lembra Foucault¹⁰, o personagem que dá vida a este sujeito em construção (sujeito *a que*, ou sujeito *de quem*) é semelhante a signos, seu ser inteiro é formado por linguagem, texto, folhas impressas, história já transcrita. O quadro que se desenha do criminoso não se dissocia desses elementos cênicos, assim como o próprio personagem não se separa do que se escreve sobre ele e, ainda mais, do que já foi escrito sobre ele.

Todos os motivos acima elencados têm como ponto de vista o olhar do narrador. É sua a avaliação final sobre a história que vai contar. Que sentido ela vai ter ao ser contada, registrada? Como será entendida no infinito universo de relações simbólicas que podem ser estabelecidas a partir de uma simples sucessão de eventos? Se ele parte de uma descrição de um personagem que, em si, possui o interesse enquanto signo representativo, importante dentro da história, tem mais apelo na hora de ilustrar as histórias que vive e que, por condução, vão sendo narradas. Quanto mais interessante é o personagem, maior a identificação com a audiência.

Ora, como tornar um personagem de uma história não ficcional atraente, interessante, sem atribuir-lhe características inverídicas? Ressaltando algumas evidências que, por espelhamento ou reflexão projetam naturalmente a identificação do personagem num universo imaginário. Aqui, verossimilhança é fator fundamental, mas também constituído: na construção cênica que se apresenta com o desenrolar dos fatos, algumas situações podem ser dimensionadas com maior ou menor ênfase, o mesmo acontecendo com as características inatas do personagem que se descreve ou analisa:

¹⁰ O Capítulo 3 de *As palavras e as coisas*, intitulado Representar, dá justamente essa dimensão a partir da construção da personagem de Dom Quixote.

para que o personagem fique mais interessante aos olhos do leitor, algumas características ganham mais destaque e outras, dependendo dos objetivos da narrativa, são facilmente negligenciadas.

O segundo fator trata da pertinência. Em algum ponto da narrativa, torna-se pertinente ou não, dependendo do caso, uma exploração maior a respeito de quem são os atores de determinada situação. Isso quer dizer que, na maioria das vezes, pela própria importância das personagens, a descrição de maior tamanho, peso e cuidado se dá pela vítima, que tem mais apelo junto aos leitores. Num crime de assalto, por exemplo, a vítima muitas vezes é descrita como um trabalhador, um pai de família, um empresário, a noiva que iria casar em breve, um estudante que receberia o diploma dali a alguns dias. Sinteticamente, torna-se mais pertinente explorar a vida da vítima, ou a interrupção de seus planos para o futuro do que a vida e os planos do criminoso.

O discurso da delinquência, portanto, reforça a ideia de que não há nada para conhecer sobre os criminosos além do motivo que os levaram a cometer o crime. Não há valor na história a ser contada do ponto de vista do criminoso, porque isso não é pertinente. Focar a narrativa na história de vida de um delinquente seria dar-lhe uma importância demasiado perigosa, porque o discurso resultante dali pode revelar algo que vá colocar em risco a segurança e o bem estar da sociedade. O discurso da delinquência é reforçado pela pertinência que se desloca para o entendimento dos porquês e para a constituição dos sujeitos que são legítimos no processo. A pertinência em retratar a vida dos acusados, neste caso, cabe à Justiça, ao aparelhamento do Estado, representado pelo processo de prisão, julgamento, condenação e cumprimento da pena.

Um ponto lembrado por Foucault acerca da moral encontrada nos folhetins, nos pasquins e na literatura popular volta-se para a existência de um gênero bastante comum desde a época dos suplícios, algo como “as últimas palavras de um condenado”. Segundo Foucault, a justiça precisava que sua vítima autenticasse de algum modo o suplício que sofria. Pedia-se ao criminoso que consagrasse ele mesmo sua própria punição proclamando o horror de seus crimes; faziam dizer, como Jean-Dominique Langlade, três vezes assassino: “Escutai todos minha ação horrível, infame e lamentável, cometida na cidade de Avignon, onde minha lembrança é execrável, ao

violar sem humanidade os direitos sagrados da humanidade”. (FOUCAULT, 1997, pág. 54).

Segue Foucault, exemplificando que o folhetim e o canto do morto são a continuação do processo, pois continuam o mecanismo pelo qual o suplício fazia passar a verdade secreta e escrita do processo para o corpo, para o gesto e as palavras do criminoso. A justiça precisava que estes textos circulassem para se fundamentar na verdade. Assim, suas decisões eram cercadas dessas chamadas “provas póstumas”. Também eram publicadas narrativas de crimes e vidas infames a título de pura propaganda, antes de qualquer processo e para forçar a mão de uma justiça que se suspeitava de ser excessivamente tolerante.

Entretanto, o resultado do uso dessa literatura começou a ter uma dimensão diferente daquela intencionada pela justiça. Muitas vezes, o condenado se tornava herói pela enormidade de seus crimes largamente divulgados e até em virtude de seu arrependimento. Como a maioria dos crimes era cometido contra a propriedade – leia-se contra os ricos ou contra o pagamento de impostos ao governo – o criminoso aparecia como alguém que tivesse travado um combate em que todos se reconheciam facilmente (FOUCAULT, 1997, pág. 55). A proclamação póstuma dos crimes justificava a justiça, mas também glorificava o criminoso.

Devido a essas circunstâncias, os relatos sobre os crimes tendem a apagar a figura do criminoso herói, a partir de um novo gênero em que não há mais heróis populares nem grandes execuções; os criminosos são maus, mas inteligentes, e se há punição não há sofrimento. Muito pouco se conhece sobre os procedimentos criminais, sobre a execução e sobre o cumprimento da pena. O que se vê são etapas isoladas de um processo complexo, com termos próprios e que não pertencem à linguagem comum da população. O afastamento do preso, seu apagamento da visão da sociedade, as penas secretas e cada vez menos públicas colaboram para a existência de um discurso cada vez mais mediado e menos autêntico, em que todos falam pelo condenado e a ele não se dá importância enquanto personagem de uma narrativa sobre si mesmo.

Por fim, temos nesta proposta de análise um terceiro ponto sobre a negligência das histórias dos acusados no discurso da delinquência, como já anteriormente referido.

Trata-se da reprodução do modelo. O modelo de informações e notícias que constituem o discurso sobre os criminosos é dado sempre sob a ótica institucional, do Estado, o que por si só reproduz as relações de poder hierárquico dentro da sociedade. Sobre essas histórias não há qualquer voz de contestação, um discurso paralelo, um contradiscurso ou um discurso anti-hegemônico.

É dado ao discurso formal a força de um discurso único, incorruptível. O modelo não oferece brechas para que se leve em consideração uma narrativa que dê conta da questão anterior: quem é este indivíduo que cometeu este crime? Isso se explica facilmente pelo apelo estético encontrado pelo modelo de criminoso fabricado ao longo da história. A descrição sobre o criminoso modelo gira em torno de um eixo conhecido e reproduzido à exaustão: está numa classe social menos favorecida economicamente, numa situação de marginalização, vive na periferia e goza de um poder entre seus pares.

3.7 – *Uma vida infame*

Em *A vida dos homens infames*, Michel Foucault busca reunir o que ele chama de uma “antologia de existências”. Buscando sempre a mão inversa do que o discurso da delinquência apresenta, Foucault recupera algumas histórias encontradas por acaso em livros e documentos. O autor argumenta que o termo “notícia” seria bastante conveniente, uma vez que indica uma dupla referência: a rapidez do relato e a realidade dos acontecimentos relatados. Desta forma, Foucault atenta para a condensação do que é dito nestes textos, ressaltando que não se sabe “se a intensidade que os atravessa deve-se mais ao clamor das palavras ou à violência dos fatos que nele se encontram” (FOUCAULT, 1994, pág. 204).

Foucault analisa algumas notícias encontradas na Biblioteca Nacional francesa sobre criminosos capturados no século XVIII. Eis o primeiro texto analisado:

Mathurin Milan, posto no hospital de Charenton no dia 31 de agosto de 1707: “Sua loucura sempre foi a de se esconder de sua família, de levar uma vida obscura no campo, de ter processos, de emprestar com usura a fundo perdido, de vaguear seu pobre espírito por estradas desconhecidas, e de se acreditar capaz das maiores ocupações.”

Jean Antoine Touzard, posto no Chateau de Bicêtre no dia 21 de abril de 1701: “Recoleta apóstata, sedicioso capaz dos maiores crimes, sodomista, ateu, se é que pode sê-lo; um verdadeiro monstro de abominação que seria menos inconveniente sufocar do que deixar livre”.

O que interessa Foucault é o tratamento dado a essas vidas, resumidas em algumas “frases em torno de personagens sem dúvidas miseráveis, ou com os excessos, a mistura de obstinação sombria e de perfídia dessas vidas das quais se sentem, sob as palavras lisas como a pedra, a derrota e o afincó”. (FOUCAULT, 1994, pág. 204) Já na apresentação, Foucault explica a tentativa de saber um pouco mais por que, de repente, tinha sido tão importante a uma sociedade como a francesa que um monge escandaloso ou um agiota extravagante e inconsequente fossem “sufocados”, como se sufoca um grito, um fogo ou um animal. Foucault coloca que o motivo de escrever o livro parte da tentativa de descobrir qual a razão pela qual se quis impedir com tanto zelo os pobres espíritos de passearem pelas estradas desconhecidas. Ou seja, Foucault registra sua desconformidade diante de algumas vidas obscuras que foram condenadas e cuja condenação gerou apenas notícias que nada mais faziam do que registrar a punição e traçar muito superficialmente um perfil dos indivíduos.

A que serve esse discurso, se não é útil para que se conheça nem os condenados, nem a relação que mantinham com a sociedade, nem o crime de modo mais aprofundado? A que ou a quem serve este discurso se não à manutenção das relações de saber hierárquico, concentrador das estratégias de poder de punição e, mais ainda, de projeção de uma exemplaridade na sociedade? Buscando estabelecer relações entre os sujeitos e essas causalidades que Foucault realiza essa compilação e, para isso, explica que seu critério foi seguir a regras bastante simples:

- que se tratasse de personagens tendo existido realmente;
- que essas existências tivessem sido, ao mesmo tempo, obscuras e desventuradas;
- que fossem contadas em algumas páginas, ou melhor, algumas frases, tão breves quanto possível;
- que esses relatos não constituíssem simplesmente historietas estranhas ou patéticas, mas que de uma maneira ou de outra (porque eram queixas, denúncias, ordens ou relações) tivessem

feito parte realmente da história minúscula dessas existências, de sua desgraça, de sua raiva ou de sua incerta loucura;

– e que do choque dessas palavras e dessas vidas nascesse para nós, ainda, um certo efeito misto de beleza e de terror.

(FOUCAULT, 1994, pág. 205)

Ao explicar as regras que lhe serviram como base para analisar essas histórias dos homens ditos infames, gostaríamos de destacar a justificativa que dá sobre o porquê de escolher vidas obscuras ou, melhor, personagens que fossem elas próprias obscuras. Foucault tomou como ponto de partida histórias que não tivessem sobre essas personagens um clarão qualquer, ou seja, nenhuma notoriedade, uma vez que pretendia estabelecer uma relação entre os criminosos comuns e as histórias que se estabelecem por analogia, uma vez que o discurso da delinquência nivela todas as ocorrências a uma mesma observação e a um mesmo tratamento descritivo.

Foucault deixa claro que, para isso, procurou história não só de criminosos, mas de pessoas marginalizadas por algum motivo e que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas pela sociedade – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo, ou da genialidade. Mas que, ao contrário, pertencessem às milhares de existências destinadas a passar pela sociedade sem deixar rastro. E que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado. (1994, pág. 207).

O autor continua, explicando que procurou histórias que esses anônimos, no entanto, tivessem sido impelidos por uma violência, uma energia, um excesso na malvadeza, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena. “Parti em busca dessas espécies de partículas dotadas de uma energia tanto maior quanto menores elas próprias o são, e difíceis de discernir. (FOUCAULT, 1994, pág. 207).

Pode-se dizer que é justamente isso que faz Truman Capote em *A Sangue Frio*, ao focar sua observação para um crime aparentemente simples, cometido por pessoas

comuns e que seriam, seguramente, invisíveis à sociedade americana e à Justiça. Ao ler dez linhas sobre um assassinato numa página interna do jornal *The New York Times*, Capote sentiu a mesma necessidade que Michel Foucault teve em buscar conhecer e demonstrar quem são esses indivíduos que já tinham seus destinos traçados.

Pode-se inclusive adiantar que, conhecendo o sistema penal americano, Truman Capote tenha projetado qual seria o fim dos indivíduos, caso fossem capturados. Ao acompanhar a sequência dos acontecimentos, pôde avaliar que seu fim seria igual ao de tantos outros criminosos mais obscuros, como aponta Foucault. Pelo modo como organiza, escreve e edita o livro, Capote não só questiona a punição a partir da pena de morte como tenta mostrar quem são os indivíduos que, à luz da Justiça e da sociedade seriam tão invisíveis quanto fosse necessário, como forma de reduzir a discussão em torno da própria pena de morte. Quanto mais se conhece os acusados, mais tempo a opinião pública tem para formar uma opinião a respeito de sua culpabilidade e mais tempo se tem para interceder para um tipo de pena menos criminosa do que “tirar uma vida para o pagamento de outra”, como o próprio Perry Smith chega a declarar ao final de *A Sangue Frio*.

A discussão apresentada no próximo capítulo pretende mudar o ponto de vista do narrador enquanto a voz que fala para uma autoconstrução narrativa protagonizada não pelos atos narrados, mas por momentos de fala dos sujeitos. Como se trata de examinar um texto cujo resultado nos mostra como esses sujeitos formaram-se no campo do discurso, a partir de uma leitura mais criteriosa sobre a obra em questão, pretende-se abrir um campo para uma discussão a respeito dos sujeitos envolvidos na história e contribuir para uma atuação narrativa que privilegia de uma forma mais contundente os movimentos de subjetivação presentes nos textos que oferecem uma fala mais autêntica, pessoal e reveladora, ao contrário do que o discurso padrão da delinquência provoca no contexto secular de suas observações.

CAPÍTULO 4

DISCURSOS DE SUBJETIVIDADE

4.1 – Uma outra possibilidade de discurso

Como vimos, o discurso da delinquência ou o discurso da criminalidade acabaram por constituir historicamente, no inconsciente da sociedade, uma referência válida de indivíduo, que dá como base à formação dos sujeitos revelados em *A Sangue Frio*. Em outras palavras, isso significa que este discurso estandarizado não se preocupa em compreender quem são esses sujeitos, a partir de uma *identidade*. Ao contrário, todo e qualquer processo de descrição recai sempre sobre a marca de um sujeito já dado, constituído, pronto. Não apenas pelo estereótipo do preso, do condenado, do ex-detento ou do assassino, mas pelos discursos que se entrecruzam, pela própria estrutura textual que aponta para um conjunto de signos, que liga o personagem que protagoniza a ação a sua imagem *a priori*. Os criminosos, dados a conhecer por meio de uma linguagem que se vale de símbolos, são de fato semelhantes a todos esses signos dos quais são representados.

Bakhtin (1998, pág. 134) contribui muito com essa discussão, na medida em que atenta para uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem, e portanto a realidade social se vê narrada sempre a partir da perspectiva de seus sujeitos, ainda que estes não estejam no centro da narrativa, mas que, no entender de Foucault, sejam constituídos por ela.

O principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística seria, na visão de Bakhtin, *o homem que fala e sua palavra* (grifo do autor). Para compreender melhor o que esta afirmação representa, o autor alerta que é indispensável destacar historicamente três momentos do romance, pelo ponto de vista do narrador.

O primeiro ponto diz respeito ao fato de que, “no romance, o homem que fala e sua palavra são objeto tanto de representação verbal como literária”. Convém lembrar

que o discurso do sujeito falante no romance não é apenas transmitido ou reproduzido, mas representado artisticamente e, à diferença do drama, representado pelo próprio discurso do narrador. Entretanto, lembra Bakhtin, a pessoa que fala e seu discurso constituem um objeto específico enquanto objeto do discurso: não se pode falar do discurso como se fala dos outros objetos da palavra – os objetos inanimados, os fenômenos, os acontecimentos etc. O discurso exige procedimentos formais especiais do enunciado e da representação verbal.

Em segundo lembrar, precisamos lembrar que o sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente definido e seu discurso é uma linguagem social e não um dialeto individual. O caráter individual e os destinos individuais são indiferentes no romance (BAKHTIN, 1998, pág. 135). Isso significa que as particularidades das falas dos personagens sempre são usadas com uma finalidade de significação e uma certa difusão social: são linguagens virtuais. Por isso, o discurso de um personagem também pode tornar-se fator de estratificação da linguagem.

Por fim, assinala Bakhtin, o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e suas palavras são sempre o que o autor conceitua como *ideologema*. Sua explicação nos ajuda a compreender o caráter simbólico da fala dos personagens e sua conseqüente representação social dentro de um contexto sócio-histórico. Escreve o autor:

Uma linguagem particular no romance representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social. Precisamente enquanto ideologema, o discurso se torna objeto de representação no romance e, por isso, este não corre o risco de se tornar um jogo vernal abstrato. Além disso, graças à representação dialogizada de um discurso ideologicamente convincente (na maioria das vezes atual e eficaz), o romance favorece o esteticismo e um jogo verbal puramente formalista, menos que todos os outros gêneros verbais.

No discurso jornalístico, por exemplo, a referência universal da marginalização aponta para a fabricação de uma massa de malfeitores, insuflada pelo capitalismo, mas sem aprofundar a questão. Os assaltantes, os sequestradores, os assassinos são descritos sob o estereótipo do homem mau, sem moral, de ética duvidosa, que agem por um

caráter que lhes é inato: eles *são* criminosos. Não há passado, não há futuro. Também não há qualquer tentativa de compreensão de possíveis causas e de se colocar o indivíduo em um contexto histórico, social, cultural e até mesmo econômico. O presente como referência mais óbvia afasta qualquer possibilidade de análise em um segundo nível. Constituídos por um discurso que segue o modelo, os sujeitos apenas *são*.

Movimento contrário é proposto por Foucault ao registrar, em *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* (FOUCAULT, 1977) a narrativa que faz com que o autor da barbárie que vitimou a família explique por seu próprio texto quem é, como e por que cometeu o crime. Atitude impressionante, o ato de escrita acaba definindo-o como o criminoso que se constitui como tal antes mesmo de ser condenado, visto que Pierre Rivière demonstrou a intenção de escrever uma autobiografia muito antes do julgamento. Esse é inclusive um dos principais focos de observação de Michel Foucault a partir da narrativa constituída sobre o crime.

Os jornais da época, inclusive, registraram este acontecimento com notável surpresa e espanto, visto que o próprio texto apresentado posteriormente como prova incontestável de seu crime e de suas faculdades mentais acabam sendo o meio pelo qual a sociedade toma consciência de quem era, de fato, Pierre Rivière. Isso porque, a certa distância, Rivière era tido como um idiota, um camponês rude e privado de qualquer inteligência. O conteúdo do memorial provoca na imprensa uma inquietação, pois não só o crime em si ganha as dimensões da tragédia, como as condições em que o autor produz sobre si mesmo um discurso que o constitui como o sujeito criminoso. Mais do que assumir a culpa, a extensão e a qualidade do memorial de Rivière revelam à sociedade um sujeito, que era completamente diferente daquele formado no imaginário coletivo. O artigo do jornal *Gazette des tribunaux*, em 1º de agosto de 1835, sob o título *le Pilote Du Calvados*, 29 de julho de 1835, traz o seguinte texto:

Diz-se que Pierre Rivière, autor de um triplo assassinato contra os membros de sua família, enviou de sua prisão em Vire, aos magistrados encarregados das diligências sobre seu crime, um memorial notável. Este jovem, afirmava-se a princípio, era uma espécie de idiota que se supunha ter agido sem compreender bem a extensão de seu ato selvagem. Se é verdade o que diz de seu documento, Rivière está longe de ser privado de inteligência, e as explicações que dá aos magistrados, não para justificar (pois parece que ele confessa o crime e a intenção), mas para expor as razões que o conduziram a seu ato criminoso,

provariam, ao contrário, que o homem aparentemente tão simples era bem outro na realidade. Afirma-se, com efeito, que o memorial do qual falamos está cheio de razão, e escrito de tal maneira que não se sabe o que mais surpreende, se este documento ou o crime daquele que o redigiu. (FOUCAULT, 1977, pág. 49)

Entendemos melhor a importância dos manuscritos de Pierre Rivière a partir do que Foucault nos apresenta já a partir da apresentação de *Eu, Pierre Rivière*. Foucault admite que queria estudar mais a fundo a história de relações entre psiquiatria e justiça penal e, no caminho, encontrou o que ele chama de “caso Rivière”. Foucault argumenta que o que lhe chamou a atenção foi – além de trazer, como todos os outros dossiês publicados nos anais de higiene pública e de medicina legal, um resumo dos fatos e perícias médico-legais – que este caso em específico apresentava um certo número de “elementos extraordinários”.

Entre esses elementos que fogem do padrão para a época, Foucault relaciona a existência de uma série de três relatórios médicos que não traziam as mesmas conclusões e não faziam o mesmo gênero de análise, um conjunto substancial de peças judiciais inclusive com declarações de diversas testemunhas e, o mais interessante: os fragmentos de um memorial redigido pelo próprio acusado, um camponês de cerca de 20 anos que dizia mal saber ler e escrever e que havia escrito o memorial para dar mais detalhes e explicação acerca do assassinato de sua família.

Foucault lembra que o caso Rivière nunca se tornou um clássico da psiquiatria penal, a exemplo de outros mais comentados pelas publicações da época. Nem mesmo o advogado de Rivière, Berhauld, não teria feito qualquer alusão a seu antigo cliente. O caso Rivière, portanto, não foi considerado pela crônica francesa como um grande caso. E é isso justamente que chama a atenção de Foucault: a constatação de que circunstâncias locais ou gerais permitiram publicar uma documentação bastante numerosa não só para aquela época, mas também consideravelmente grande para o século XX. Foucault também registra o silêncio que se fez sobre toda essa documentação e principalmente sobre o memorial escrito pelo próprio Rivière. Mas, não é sobre isso que motivou a publicação do conteúdo em livro, mas sim a beleza do

manuscrito de Rivière, já que “tudo partiu de nossa estupefação”. (FOUCAULT, 1977, pág. xi)

A justificativa demonstrada por Foucault é que se tratava de um dossiê a partir de um acontecimento em torno do qual e a propósito do qual vários discursos se cruzaram: discursos de origem, forma, organização e função diferentes: o do juiz de paz, do procurador, do presidente do tribunal do júri, do ministro da Justiça, do médico da província e o de Esquirol, dos aldeões com seu prefeito e seu cura. E, por fim, o do assassino. Esse movimento de múltiplas vozes, focando no manuscrito do autor do crime, em texto detalhado e explicativo, torna-se a principal motivação de *Eu, Pierre Rivière*. Foucault prossegue, ressaltando que todos contavam a mesma história, por ângulos diferentes, construindo assim a riqueza do material encontrado.

O registro de Michel Foucault mostra que todos falam ou parecem falar da mesma coisa: pelo menos é o acontecimento do dia 3 de junho que se referem todos esses discursos. Mas todos eles, em sua heterogeneidade, não formam nem uma obra nem um texto, mas uma luta singular, um confronto, uma relação de poder, uma batalha de discursos e através de discursos. Segundo o autor, dizer *uma* batalha não é dizer o bastante, visto que vários combates desenrolaram-se ao mesmo tempo e entrecruzando-se: interessante observar, segundo Foucault, o imenso jogo de interesses por trás do caso Rivière: os médicos tinham sua batalha, entre eles, com os magistrados, com o próprio Rivière (que lhes armava ciladas dizendo que fingira a loucura); os magistrados tinham sua batalha a respeito das perícias médicas, a respeito do uso ainda bem recente das circunstâncias atenuantes, a respeito dessa série de parricidas que tinha sido emparelhada à de regicidas; os aldeões de Aunay tinham sua batalha para desfazer, pela atribuição de bizzarria ou singularidade, o assombro de um crime cometido no meio deles a salvar a honra de uma família. Foucault lembra que o foco em Pierre Rivière se explica, pela complexidade da figura que se forma com a multiplicidade de discursos:

E no centro de tudo isso, Pierre Rivière com suas incontáveis e complexas máquinas de guerra: seu crime cometido para ser contado e assegurar-lhe assim a glória através da morte; seu relato preparado de antemão e para dar lugar a seu crime; suas explicações orais para fazer crer na sua loucura; seu texto escrito para dissipar essa mentira, dar explicações e chamar a morte, esse texto em cuja beleza uns verão prova de razão (daí a razão de condená-lo à morte), outros um sinal de loucura (daí a

razão de encerrá-lo por toda a vida). (FOUCAULT, 1977, pág. xii).

Pode-se notar que o fato de um criminoso confessar seu crime não o deixa tão exposto ao olhar da sociedade como acontece quando este mesmo criminoso produz um discurso sobre si, não para se justificar, mas como maneira de mostrar os motivos pelos quais o crime foi cometido. Podemos avançar nesta consideração, uma vez que mais importante do que conhecer os motivos seria conhecer melhor quem é este sujeito que cometeu o crime, o que pensa, como se relacionava com as vítimas, quais suas crenças, que tipo de posicionamento tem perante a vida, como percebe o mundo à sua volta.

4.2 – *Discurso de autenticidade*

Uma metodologia usada por Truman Capote para nos revelar quem são os atores da história narrada em *A Sangue Frio* pode ser facilmente identificada nas correspondências trocadas entre os criminosos e seus familiares, entre eles e pessoas de suas relações mais próximas, ou entre eles próprios. Visto ser esta uma das poucas oportunidades em que o discurso sobre si é autêntico. As cartas revelam algo de subjetividade e também ilustram um recorte temporal preciso, constituição de si enquanto sujeito em um momento repleto de simbologias. Aqui, os signos podem ser entendidos de maneira imediata, uma vez que há uma correspondência direta entre o objetivo e sua utilização como legitimação do sujeito. As cartas são uma expressão de discurso que não pode ser revelado pelas outras formas de linguagem a respeito dos criminosos.

No exemplo a seguir, temos uma carta de despedida escrita a Perry pelo amigo Willie-Jay, quando aquele deixara a prisão. Aqui segue a reprodução do trecho final, publicado em *A Sangue Frio*:

Você é um homem de paixões exaltadas, um homem esfomeado que não sabe direito seu apetite, um homem profundamente frustrado tentando projetar seu individualismo contra um fundo rígido de conformismo. Você existe num semimundo suspenso entre duas superestruturas, uma de autoexpressão e outra de autodestruição. Você é forte, mas tem uma falha, e, a não ser

que aprenda a controlá-la, a falha acabará mais forte que sua força e o derrotará. A falha? Reação emocional explosiva, desproporcional ao motivo. Por quê? Porque essa ira desarrazoada diante dos que estão felizes e satisfeitos – este desprezo cada vez maior pelas pessoas e o desejo de magoá-las? Está certo, você pensa que são tolas, que as despreza por sua moral, a felicidade delas é a origem de sua frustração e de seu ressentimento. Mas são horríveis inimigos que leva consigo: com o tempo tão destruidores como balas. Mas as balas, felizmente, matam suas vítimas. Esta outra bactéria, deixada envelhecer, não mata um homem mas deixa em seu rastro o casco de uma criatura arrasada e torcida. Ainda há fogo em seu ser, mas o mantém vivo alimentando-o com os vermes do desprezo e do ódio, os bichos da terra. Pode acumular com sucesso, mas não acumula sucessos, pois é seu próprio inimigo e não lhe é permitido desfrutar de suas conquistas. (CAPOTE, 1980, p.54-55)

A primeira consideração a ser feita é que a carta é escrita na prisão, e reflete o contexto social em que se dão as relações dentro de um ambiente de enclausuramento forçado, vigiado, organizado pelo poder de controle e pela manutenção de um estado das coisas. Está carregada de sinais para serem percebidos, e fazem muito sentido no universo de simbologias em que o livro acaba se constituindo, tendo aqui um sentido duplo na escrita de Capote. Os termos da carta têm claramente a função primeira de ajudar o leitor a compreender um pouco mais quem é Perry Smith, ao mesmo tempo que compõem o quebra-cabeças que vai sendo respondido ao longo da narrativa, que é “quem é o sujeito que comete *este* crime em particular”. Por outro lado, mas não em oposição, acaba por compor o cenário da própria compreensão dos motivos que levaram à execução do crime, não como a consumação do plano de uma dupla de criminosos já anteriormente dados, mas explica em parte como *este* crime foi cometido e *quem* são seus autores.

Vemos, aqui, a descrição de Perry como alguém extremamente passional, que age por impulsos e, mais do que isso, que não aprendeu a dominá-los, um homem que tenta disfarçar suas frustrações por meio de um falso individualismo contra uma cortina de conformismo. Antes disso, Capote já havia feito uma referência ao seu respeito por superstições e à resignação diante do destino, atribuindo a explicação de muitos insucessos à fatalidade. Esse fatalismo é novamente retomado, na medida em que

Willie-Jay vê Perry como alguém que luta contra algo inato, que é este conformismo, esta aceitação.

Também projeta em Perry características que, mais tarde, no universo da recriação do cenário do crime e na compreensão de seus motivos, encaixam perfeitamente, como que servindo a um propósito: sua reação emocional explosiva, desproporcional ao motivo, motivada por uma ira “desarrazoada” diante de pessoas que demonstram estarem felizes e satisfeitas. Mas irritantemente felizes e satisfeitas, como Perry jamais conseguiria ser.

A falta de razão, aqui, só pode ser entendida como característica de pessoas desequilibradas, fracas de espírito, perturbadas mentalmente, não seguras de si e com problemas de autocontrole e autoafirmação. Na narrativa, a figura de Perry nunca é vista como a de um homem decidido, dono de suas atitudes, honesto e fiel às suas próprias convicções. Mesmo diante da viagem arriscada ao Kansas durante um período de condicional, Perry divide-se entre a vontade de reencontrar o amigo, seguir o plano em frente, ou assumir uma improvável corrida atrás de ouro na lendária Sierra Madre, no México. O equilíbrio e a razão não são características presentes nas descrições de Perry Smith.

Algumas passagens, entretanto, mostram uma pessoa obcecada e não decidida. Seus devaneios, divagações, que se apresentam na forma de fluxo de consciência, soam como obsessão, mas não objetivo de vida. Por sua difícil execução, assim mostrada claramente na narrativa de Capote, conclui-se que tais aspirações não passam de um sonho, uma quimera. Nenhum dos planos de Perry parece ser verdadeiro, verossímil aos olhos da descrição, ou porque são mostrados de modo fantástico ou porque soam absurdos. E o mais importante: suas ações não condizem com a de um homem decidido, mas com alguém que tem muitos sonhos e não apresenta credibilidade para alcançá-los.

Por mais direto e óbvio que possa parecer, o conteúdo da carta teve muitas consequências no imaginário de Perry. Essencialmente, sentiu-se lisonjeado por ser alvo do que ele julgou ser um sermão, nas palavras de Capote. No universo simbólico do que representa um sermão, temos aí um termo religioso para o que pode ser entendido como conselho, juízo de valor, avaliação sobre uma situação ou uma pessoa ou, ainda, uma

relação de poder religioso a partir do discurso. Um sermão tem sempre o valor significativo de uma palavra dirigida por alguém que tem a autoridade – o padre, o reverendo – sobre alguém que recebe e se submete à sua autoridade. Desse jogo de forças de poder, há alguém que detém a verdade, e a manifesta de acordo com argumentos religiosos, ligados, via de regra, a uma moral evangelizadora.

Mas o sermão, além de estar investido de um discurso de autenticidade e de fazer circular um poder hierárquico secular, também necessita de uma passividade em sua recepção. Quem recebe o discurso evangelizador precisa estar aberto ao seu conteúdo e, inclusive, trazer consigo um conhecimento *a priori* sobre a causa a ser exposta, uma vez que o emissor deste discurso vai usar símbolos que lhe são comuns para chegar ao efeito esperado. Como a relação de poder em Foucault não acontece como um modelo e sempre no mesmo sentido, o movimento de passividade de quem recebe o sermão sugere uma condição momentânea de objetivação. Assim, o ato de escrita que vai constituir enquanto sujeito um personagem secundário na trama narrada por Capote – Willie-Jay – acaba por objetivar, por outro lado, a construção de um outro sujeito, que recebe a instrução hierarquizada e que na narrativa tem destaque principal – Perry Smith.

Na constante relação de forças que se cruzam na escritura de Capote, a revelação do conteúdo da carta acaba sendo uma via de mão dupla, na medida em que simultaneamente constitui o sujeito que se apresenta enquanto personagem a quem a carta se dirige – Perry e, ainda demonstra claramente, pela forma da escrita, pelas palavras utilizadas e pelas informações paralelas que se tem sobre ele, traços da personalidade do autor da carta, num movimento que também colabora para sua formação enquanto sujeito que escreve.

Ainda sobre esta questão, torna-se imprescindível lembrar que a partir do mesmo instrumento – a carta que recebe – Perry entra em um movimento duplo de constituição enquanto sujeito. A palavra sujeito em Foucault pode ser entendida de duas formas específicas: sujeito a alguém pelo controle e dependência, e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento¹¹. Nos dois casos há uma forma

¹¹ (Dreyfus & Rabinow, 1995).

de poder que tem sob domínio o indivíduo, tornando-o *sujeito a*, ou seja, *sujeitado a algo*. Estas formas são capazes de explicar como uma pessoa é individualizada por um processo geral de objetivação, vindo a se constituir num sujeito. Evidentemente, esta aceção de *sujeito* é válida apenas no sentido que significa o assujeitamento por relações exteriores – sujeito a alguém, como se verifica na relação de dependência exterior que Perry mantém com o amigo e no discurso evangelizador do sermão: o discurso cristaliza a relação de poder e o constitui como sujeito *a alguém*.

Já a segunda parte da assertiva “e preso à sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento” acaba sendo verificada como verdadeira quando comprovamos que a aceitação, a passividade na recepção do discurso presente na correspondência encontra alguém preso à sua própria identidade, aqui materializada não somente por uma consciência ou autoconhecimento, mas por um conformismo expresso na narrativa de Capote: “Perry, lisonjeado por ser alvo deste sermão, deixara que Dick o lesse”. Ora, o fato de se sentir lisonjeado assinala a primeira situação proposta por Foucault em relação ao termo sujeito: sujeito *a alguém*. Ao deixar o companheiro ler o conteúdo da carta, aceita sua própria identidade, toma consciência de quem verdadeiramente é, cujo princípio se encontra no cuidado de si¹².

Mas para isso ele necessita estabelecer uma relação *de si para consigo* de dominação – obediência, ou seja, de ser senhor de si no uso de seus prazeres, sabendo dominar seus desejos. Justamente o contrário do que acusa o amigo na correspondência. A partir daí, a narrativa aponta algumas possibilidades para que Perry faça seu próprio destino e não se sinta conduzido por ele: seguir o plano original de Dick de ir até Holcomb, invadir a River Valley Farm, roubar o cofre, assassinar toda a família “espalhando miolos por toda a casa” ou, então, convencer o parceiro a seguir com ele atrás do ouro no México. Ficam subentendidas, ainda, duas outras possibilidades, se ambos seguissem o plano original: partirem ambos atrás dos tesouros de que Perry sempre falava, ou Perry iria procurar Willie-Jay para um reencontro.

¹² A importância do indivíduo se constituir como um sujeito livre a partir do cuidado de si foi trabalhado por Foucault em obras como *A História da Sexualidade*, livros I e III – *O Uso dos Prazeres* (1984) e *O Cuidado de Si* (1985) – e, ainda, a *Hermenêutica do Sujeito* (2004), como demonstrado mais detalhadamente ao final do capítulo anterior.

Outras vezes, mesmo em um discurso indireto, ou seja, um diálogo reconstruído pelo narrador, pode revelar parte da personalidade dos indivíduos em construção. Se não chegam a representar um objeto mais fiel à análise – uma vez que aparecem de alguma maneira mediados pelo discurso da ficção, ao menos os diálogos parecem ter uma certa autenticidade dentro do todo narrativo. Principalmente porque os diálogos remontam os sujeitos que falam, ainda que num universo de representação.

Essas passagens tornam-se importantes porque marcam momentos em que os sujeitos discutem a autoria do crime e suas consequências. Como na página 132, onde, de acordo com a cronologia interna do livro, o crime já acontecera e os dois assassinos conversam sobre si e buscam entender tudo o que havia acontecido com eles, inclusive questionando sua própria condição de sujeitos. A esta altura da narrativa, Perry diz “deve haver algo errado com a gente” e, mais adiante, complementa: “odiava ter que admitir, afinal era doloroso afirmar que não se é normal”. O personagem chega a começar uma linha de raciocínio segundo a qual os assassinatos, que eles chamam de “a coisa errada” não fossem sua culpa, “mas uma coisa nascida com a gente”.

O tom fatalista de Perry novamente explicava suas ações, e servia como espécie de fugas para seus problemas. Era muito mais fácil atribuir a um “e isto é assim” a verdadeira explicação para a atitude que ambos tiveram, matar uma família inteira a tiros de espingarda, do que a uma escolha, um plano, uma vontade deliberada. Acreditar na fatalidade que de tipos como ele nada diferente há de se esperar é bem típico do discurso da criminalidade, talvez uma tese defendida por Capote em toda a extensão do livro.

Para contrapor com essa tentativa de se aceitar algo que se é, assumida por Perry, Capote inclui no diálogo as respostas de Dick, em caminho totalmente oposto: “Não me põe nessa, meu querido. Eu sou normal”. Ao mesmo tempo em que rejeita o fatalismo do amigo, Dick projeta em uma postura mais segura de si o controle de sua vida, de seus atos e parece assumir o que de fato consumaram naquela madrugada de 15 de novembro de 1959. Como aparece muito bem demarcado na narrativa de *A Sangue Frio*, Dick parece sempre convidando seu amigo a provar que é um criminoso, a insuflá-lo a cometer um crime, a provocá-lo a assumir a condição de assassino. Entretanto, parece fazer isso a partir de um discurso da dúvida, da negação. Ao usar argumentos do

tipo “você não é quem diz que é” servem para encorajar o amigo e despertam em sua personalidade inferior e facilmente manipulável o desejo de provar sua hombridade, sua coragem e sua cumplicidade no crime.

Isso pode ser notado claramente quando Perry inventa um crime que supostamente teria cometido, quando matou um homem em uma pensão onde morava em Los Angeles. Há algum tempo Perry contava essa história para impressionar Dick e mostrar que ele não desistiria de cometer o crime no meio do caminho. Não se sabe ao certo se Dick de fato duvidava do amigo ou fazia isso propositalmente com a intenção de manipulá-lo, já que conhecia sua personalidade. O fato é que em poucas oportunidades Dick dava atenção às histórias que contava. Eram raros os momentos em que não era tratado como um louco à procura de ouro em águas mexicanas. Vendo que Dick se interessara na história do assassinato do companheiro de pensão, Perry prosseguiu:

(...) Os quartos mais baratos ficavam no sótão, onde eu morava. O crioulo também. Chamava-se King; estava de passagem. Só nos dois lá em cima – eu, ele e um milhão de *cucarachas*. King não era muito moço, mas trabalhara na construção de estradas e outros troços assim, ao ar livre. Tinha um bom físico, usava óculos, lia um bocado. Nunca trancava a porta. Sempre que eu passava lá ele estava nu em pelo. (...) Era boa praça. Às vezes tomávamos umas cervejas juntos, uma vez me emprestou dez dólares. Eu não tinha nenhum motivo para fazer mal a ele. Mas uma noite estávamos sentados no sótão, fazia tanto calor que não dava para dormir, então eu disse: “Vamos dar uma volta de carro, King”. Naquela época eu tinha um carro que eu mesmo “envenenara” e pintara de prateado. Eu o chamava de Fantasma de Prata. Demos um passeio enorme. Fomos até o deserto. Estava mais fresco. Paramos o carro, bebemos umas cervejas. King saiu do carro, e eu fui atrás. Não vi quando eu apanhei uma corrente. Uma corrente de bicicleta que eu costumava guardar debaixo do banco. Até a hora que eu o agredi não tinha ideia nenhuma de que ia fazê-lo. Dei com a corrente na cara dele. Quebrei os óculos. Continuei a bater. Não senti nada depois, deixei ele lá, nunca mais ouvi falar no assunto. Vai ver que ninguém o encontrou. Só os abutres. (CAPOTE, 1980, p.134)

O narrador nos diz, logo a seguir, que o fato não aconteceu exatamente dessa maneira e a parte que traz mais diferença com a história de Perry é justamente o assassinato de King. Havia de fato alguma verdade na história, visto que Perry

conhecera, nas circunstâncias descritas, um negro chamado King. Mas, se ele estava morto, não tinha nada a ver com Perry, que nunca teria levantado a mão contra ele. Na sequência da narrativa, o próprio Dick põe a veracidade do fato em questão, quando questiona de modo direto: “Será que foi mesmo? Será que você matou mesmo, perguntou Dick”. A passagem ilustra a necessidade de Perry em demonstrar condições de seguir adiante com o planejado, e manter diante de Dick a imagem de alguém em que podia confiar era de fundamental importância para sua imagem, para sua constituição de controle diante das circunstâncias.

Entretanto, este trecho serve apenas para apoiar a ideia de que os criminosos vão-se constituindo como tal não na cena, nem no ato em si, mas nos discursos construídos sobre esses atos. Um desses discursos, importantes porque são documentos como baús a serem abertos em época oportuna, aparece em forma de cartas durante a narrativa. Capote utiliza o apego de Perry a alguns objetos pessoais para constituir sua personalidade e sua individualidade. Após o crime, Perry perde sua guitarra Gibson e precisa se desfazer de uma série de pertences para prosseguir uma fuga em segurança. Precisou decidir o que fazer com elas, como mostrado no trecho a seguir:

Mas a questão principal, e razão da tristeza, era o que fazer de suas são amadas “lembranças” – duas caixas enormes e pesadas com livros e mapas, cartas amareladas, letras de músicas e souvenirs exóticos (suspensórios e cintos fabricados com pele de cascavel de Nevada, mortas por ele próprio...) (CAPOTE, 1980, pág. 150)

Pelo excerto, pode-se entender o apego que ele tinha a suas memórias, pelo fato de guardar e carregar consigo estes objetos de valor sentimental. Assim, selecionou algumas lembranças que pretendia levar na viagem, entre elas uma composição mal batida à máquina, intitulada “História de Vida de Meu Filho”, escrita pelo seu pai, na tentativa de ajudá-lo a conseguir livramento condicional da Penitenciária do Estado do Kansas, escrita em dezembro de 1958 e enviada à Junta de Livramento Condicional do Estado do Kansas. Perry lera esse documento pelo menos cem vezes, e cada uma delas provocara-lhe uma reação diferente. Julgamos pertinente colocá-la na íntegra, como forma de melhor observar a personalidade da referida personagem, uma vez que nos propusemos a aprofundar as marcas narrativas que constituem os sujeitos em questão.

4.2.1 - *Infância*

A primeira parte tem o título de INFÂNCIA e narra a relação do pai com o filho, com os outros irmãos, com a mãe e a relação de mais proximidade entre os dois, antes e depois da separação do casal.

INFÂNCIA. Tenho o prazer de contar: boa e má, na minha opinião. Nascimento de Perry normal. Saúde boa. Pude tomar conta dele direito até que minha mulher deu para beber vergonhosamente quando meus filhos estavam em idade escolar. Boa disposição, mais ou menos; se o maltratam, ele não esquece nunca. Eu também mantenho minhas promessas e faço ele fazer o mesmo. Minha mulher era diferente. Nós vivíamos no campo. Nós somos todos gente de campo. Ensinei a meus filhos uma regra de ouro. Viva e deixe viver e em muitos casos diziam quando um deles estava procedendo mal e o culpado não negava nunca e se apresentava, disposto mesmo a levar uma surra.” (CAPOTE, 1980, pág, 151-153)

O trecho acima apresenta uma infância turbulenta para um menino deslocado de sua sociedade, dependente das relações familiares que também não eram sólidas. A demonstração do afeto pelo pai fica clara na carta, uma vez que foi o único dos filhos que se aproximou mais dele antes e depois da separação. Também fica evidente o sentimento de carência, na escola e nas relações familiares, uma vez que a mãe não lhe dera atenção em um importante momento da vida. Não se trata de projetar no menino o delinquente que acabou cometendo o crime de que trata o livro, mas provocar uma reflexão a respeito da sua constituição mais anterior como modo de formação de uma identidade. Como o discurso narrativo nos dá a conhecer um sujeito que traz a marca da criminalidade, voltar às referências mais anteriores sobre esse sujeito nos ajuda a conhecê-lo melhor, não com o sentido de justificar um ato, mas de refletir sobre a identidade de quem cometeu este ato.

4.2.2 - *Juventude*

O segundo tópico da carta do pai de Perry à Junta de Livramento Condicional do Estado do Kansas intitula-se JUVENTUDE. Traço importante de sua personalidade e de seus hábitos militares – gostava de tudo o que se relacionava às forças armadas, à

guerra, ao trabalho militar em si – nos dá subsídios para entender um pouco mais sua visão da vida, o pensamento, o gosto por aventuras e descobertas, a relação com a hierarquia e sua paixão por motocicleta e velocidade. Como sua aparência física apresenta os traços de um acidente de motocicleta – evidenciado na narrativa de Capote, já anteriormente observado – torna-se pertinente entender como que o acidente e as sequelas por ele provocadas acabam abalando sua personalidade e interferindo negativamente na sua autoconfiança. A carta prossegue:

JUVENTUDE – Perry se alistou na Marinha Mercante na Segunda Guerra. Eu fui para o Alasca, mais tarde ele foi e se encontrou comigo lá. Eu caçava para vender peles e Perry trabalhava na Comissão de Estradas do Alasca no primeiro inverno, daí saiu e foi para a estrada de ferro por uns tempos. Não encontrava um trabalho em que se sentisse bem. De vez em quando me dava \$ – quando tinha. Ele também me mandou todos os meses trinta dólares quando estava na Guerra da Coreia do começo ao fim e ele deu baixa em Seattle, em Washington. Acho até que foi baixa com Honra. Tem inclinação para mecânica. Trator, draga, escavadeira, caminhão pesado de todos os tipos, é o prazer dele. Pela experiência que teve é bastante bom. Meio descuidado e doido por velocidade em motocicletas e carros de corrida. Mas desde então ele tem uma ideia do que a velocidade pode fazer e as duas pernas e a bacia quebrada agora diminuíram a velocidade dele, tenho a certeza. (CAPOTE, 1980, pág. 154)

Percebe-se um certo orgulho do pai em descrever a atuação do filho na Marinha, os locais por onde passou e até mesmo o fato de ele ter servido durante a Segunda Guerra. Deve-se considerar para quem a carta é dirigida e qual o conteúdo “utilitário” da carta. É claro que, em se tratando de uma correspondência com a finalidade de contribuir para um livramento condicional, o teor da carta não deixa de salientar suas qualidades e a capacidade que ele teria de viver em sociedade. O fato de ressaltar que Perry tem inclinação para mecânica pode ser entendido como uma comprovação de que ele tem utilidade na sociedade, alguém que pode trabalhar, pode produzir como um “cidadão comum”. Ou seja, pode viver fora da prisão. Também cabe observar o registro feito sobre seu gosto por velocidade, e o fato de que, após o acidente, Perry teria se transformado em uma pessoa mais madura e responsável e, por conseguinte, mais prudente, o que pode ser deduzido a partir da expressão “*Mas desde*

então ele tem uma ideia do que a velocidade pode fazer e as duas pernas e a bacia quebrada agora diminuíram a velocidade dele, tenho a certeza”.

É como se esta parte da carta pudesse ter uma dupla finalidade: a primeira, mais imediata, está presa à sua finalidade enquanto existência material e diretamente ligada à sua proposta: tem a evidente intenção de servir como elemento que vai colaborar com a liberdade condicional do filho, pois se dirige a quem tem o poder de julgamento e pode ser o diferencial em uma decisão judicial. A outra é sua utilização como elemento narrativo, daí completamente desligada de sua função ou finalidade inicial: a carta opera, fora de seu contexto original, como instrumento que nos dá a conhecer um pouco mais da juventude do personagem e nos oferece um outro ângulo pelo qual podemos olhá-lo, mais autêntico porque revela uma fala documental, e por isso mesmo ganha certa relevância na narrativa.

4.2.3 – Recreações - interesses

O próximo item da carta escrita pelo pai tem no título RECREAÇÕES-INTERESSES a expectativa de que agora o leitor vai conhecer um pouco mais a individualidade do sujeito em questão, uma vez que os interesses pessoais e o modo como um sujeito da narrativa ocupam seu tempo são fator de subjetivação. A descrição do narrador sobre quem são os indivíduos que protagonizam a narrativa encontra apoio numa evidência mais palpável, tangível e concreta. A carta desloca a narrativa da voz do autor e move este ponto de atenção para um registro mais realista sobre determinados acontecimentos que nos dão a conhecer os envolvidos na narrativa. O texto segue:

RECREAÇÕES – INTERESSES – Teve várias namoradas, logo que descobria que uma delas estava maltratando ele ou desprezando-o, ele abandonava ela. Até onde eu sei nunca se casou. Minhas brigas com a mãe dele devem ter assustado um pouco. Sou um homem sóbrio e até onde eu sei Perry também é pessoa que não gosta de bêbados. Perry é muito parecido comigo. Gosta de companhia de gente decente, gente do campo, feito eu; gosta de ficar sozinho com ele mesmo, também gosta de trabalhar sozinho. Feito eu. Sou uma espécie de pau pra toda obra, por assim dizer, mestre de algumas e Perry também. Ensinei a ele como ganhar a vida trabalhando para si mesmo como caçador de peles, garimpeiro, carpinteiro, lenhador, cavalos, etc.”.

Esta parte da carta torna-se interessante pela tentativa de construção de uma identidade especular em Perry a partir do reflexo do pai. Como que a passar certa credibilidade ao que está escrevendo, o pai, Tex, recorre várias vezes a expressões do tipo “*gosta da companhia de gente decente feito eu*”, ou “*se magoa com qualquer coisa e eu também sou assim*”. Tais expressões tem como resultado uma credibilidade maior, visto que o pai de Perry tenta chamar a atenção para as qualidades do filho a partir de referências de quando moravam juntos. Usa histórias que mostram seu bom comportamento fora da prisão, o relacionamento com os outros, o temperamento e sua relação com o trabalho para montar uma imagem diferente daquela que um prisioneiro costuma ter.

A todo momento, o conteúdo da carta busca a redenção de um criminoso, mesmo depois de ter cometido o segundo crime – o assassinato da família Clutter. Outra vez, a carta pode ser entendida como dupla função. Diferente da proposta da época em que foi escrita, sua publicação em livro – e a posição em que se encontra na narrativa, recortada pela edição, redimensionada pelo contexto de um segundo crime – cumpre papel inverso de sua finalidade primeira: agora, ressignificada no discurso interno no livro, provoca uma ideia de atenuação de um dado crime, uma vez que as palavras do pai reforçam que o filho teria verdadeiramente se arrependido. O texto não serve para livrá-lo da culpa, e nem é esta a intenção da presente tese, mas compõe de modo mais adequado a construção episódica que se faz do sujeito em questão.

4.2.4 - *Parentes*

A última parte da carta tem o título PARENTES e mostra a relação de Perry com a família principalmente buscando uma contextualização à época em que fora escrita a carta, como forma de situar os destinatários em relação à conduta e as relações dos parentes de Perry. Trata-se de mostrar que a vida de Perry pode ter continuidade fora da prisão, num primeiro momento e, num segundo, prova que o pai de Perry realmente acreditava em sua recuperação. O trecho a seguir ilustra o sentimento de continuidade provocado pela carta:

PARENTES – Uma irmã – Bobo – casada e eu, eu pai, é tudo quanto tem vivo o Perry. Bobo e o marido se mantêm a si mesmos. Têm casa própria e eu também posso me manter por mim mesmo. Vendi minha cabana no Alasca há dois anos. Pretendo no ano que vem ter outro lugar meu. Localizei várias jazidas registradas e espero tirar lucro delas. Além disso não parei de garimpar. Também me pediram que escrevesse um livro sobre escultura artística em madeira e o famoso alojamento de caçadores que construí no Alasca que uma vez foi meu lar conhecido por todos os turistas que viajam de carro até Anchorage. Talvez eu faça isso. Repartirei tudo o que é meu com Perry. Tudo o que eu comer ele come. Enquanto estiver vivo. E quando eu morrer tenho seguro de vida que vai ser pago a ele para que ele possa começar uma nova vida quando estiver livre de novo. No caso de eu não estar vivo então. (FOUCAULT, 1997, pág. 156-157).

Imediatamente após este trecho, Capote retoma a narrativa para tecer um importante comentário a respeito do que a carta, como já se disse lida mais de uma centena de vezes – para afirmar que esta biografia sempre desencadeava uma corrida de emoções: “autopiedade na ponta, amor e ódio emparelhados no começo, e este por fim passando à frente”. (pág. 157). Entretanto, a maior parte das lembranças que eram despertadas pela carta era indesejada. Gostava de relembrar de sua relação com o pai no tempo em que viveram só os dois, mas dava-lhe revolta a memória da relação com sua mãe, a quem aprendeu a desprezar.

A partir deste momento, a narrativa é preenchida por memórias de Perry, no começo no que diz respeito à sua relação com a família, a infância no orfanato, depois sua vida pessoal, por onde conhecemos um pouco mais seu passado. De certo modo, suas lembranças acabam conferindo com o que já havia sido escrito e potencializam o conteúdo das correspondências. Como no trecho a seguir, em que ele pensa na infância:

Consequentemente, eu pensava sempre em papai. Queria que ele viesse e me levasse embora. Lembro, como se fosse ontem, quando o vi de novo. Estava de pé no pátio da escola. Foi como a bola batendo em cheio no bastão de beisebol. Joe Di Maggio. Só que papai não vinha para me ajudar. Me abraçou, disse que eu fosse um bom menino e foi embora. Logo depois minha mãe me botou num orfanato católico. Onde as Viúvas Negras estavam sempre me perseguindo. Me batiam. Porque eu fazia pipi na cama. Esse é um dos motivos por que eu tenho horror a freiras e a Deus. E a religião. Mais tarde descobri que há pessoas ainda piores. Dois meses depois me expulsaram do

orfanato e minha mãe me botou num lugar ainda pior. Um asilo para crianças do Exército da Salvação. Eles também me odiavam. Porque eu fazia pipi na cama. E por eu ser mestiço. Tinha uma enfermeira que me chamava de negro e dizia que negro e índio eram a mesma coisa. Nossa, que mulher má e filha da mãe! Um verdadeiro demônio. Costumava me enfiar numa banheira com água gelada e me segurar dentro dela até ficar azul. Quase me afogando. Daí eu peguei uma pneumonia e eles descobriram. Vaca. Quase que embarco. Fiquei dois meses no hospital. Foi quando eu estava doente que papai voltou. Quando melhorei, me levou embora. (CAPOTE, 1997, pág. 159)

Depois desse episódio, por quase um ano pai e filho moraram juntos. Nesta época, Perry chegou a frequentar um colégio. Parecia novamente uma vida normal de uma criança que não tinha mais um lar como antes, mas enfim podia contar com o pai e a cumplicidade entre os dois era um alento melhor do que a relação conturbada com a mãe. Perru relembra dessa época, e ressalta o período em que passou na escola:

Fui até o terceiro ano. E só. Nunca mais voltei. Naquele verão papai construiu uma espécie de trailer primitivo que ele chamava de casa-carro. Tinha duas camas e uma cozinha. O fogão era bom. Cozinhava-se tudo nele. Fazíamos o nosso próprio pão. Costumava preparar conservas de maçãs. Durante seis anos andamos pelo país inteiro. Nunca vivemos fixos num lugar. Quando demorávamos muito num lugar as pessoas começavam a encarar papai como se ele fosse “esquisitão”. Eu não gostava disso. Ficava sentido. Naquela época eu gostava de papai. Mesmo quando era duro comigo. Mandão feito o quê. Mas eu gostava dele naquela época. Por isso eu ficava contente quando a gente seguia em frente.

É nessa época que Perry aprende a atirar com a espingarda, a tirar a pele dos ursos e seguir rastros de lobos e veados. O que se percebe no trecho acima é um tom fortemente saudosista, como um reconhecimento de que aquele havia sido, de fato, um bom período de sua vida. Também é nesta época que Tex ensina o filho a sonhar como ouro, fator que se transformaria em obsessão no futuro. A vida bucólica e simples do campo é bastante valorizada em suas lembranças. Para uma criança que havia passado boa parte da vida em orfanatos e colégios em sistema de internato a vida no campo e as tarefas diárias ao lado do pai ganham muita importância. Prova disso é o modo como

reconstrói a narrativa, quando Perry sublinha os momentos mais marcantes a partir de uma descrição detalhada de situações cotidianas.

Situações simples são bastante evidenciadas, como o segmento em que relembra um inverno em que passou na companhia de seu pai, conforme se vê abaixo:

Nossa, que frio! Papai e eu dormíamos abraçados, envoltos em cobertores e peles de urso. Antes que o sol raiasse, de manhã, eu arrumava café, biscoitos e mel, carne frita. Depois a gente ia cavar a vida. Teria sido bom, se eu não tivesse crescido. Quanto mais velho ficava, menos apreciava papai. Sabia tudo, por um lado, mas por outro não sabia nada. Papai não sabia nada de uma porção de coisas a meu respeito. Não compreendia um til. Como eu consegui tocar logo da primeira vez que peguei numa gaita. E guitarra também. Eu tinha um jeito enorme para música. Papai não reconhecia isso. Nem se importava. Eu gostava de ler. Melhorar meu vocabulário. Compunha canções. E desenhava também. Mas nunca me incentivara: nem ele, nem ninguém. Eu ficava acordado de noite, em parte tentando controlar minha bexiga, em parte porque não conseguia parar de pensar. Sempre que fazia muito frio, de não se poder respirar, eu pensava no Havaí. Um filme que eu vi. Com a Dorothy Lamour. Lá é que eu queria ir. Onde fazia sol. E só se usam grama e flores. (CAPOTE, 1980, pág. 160)

O que se percebe com mais clareza, comparando as cartas de Tex sobre o filho e as lembranças de Perry, é que ambos os discursos não concordam. Primeiro, na carta de Tex o filho Perry não tem outra habilidade senão trabalhar duro em serviços menos intelectuais, como conserto de máquinas, garimpagem de ouro, dirigir tratores e caminhões. De acordo com a carta, Perry não se identificava com livros e não gostava de estudar. O fato é que Perry sempre teve problemas na escola, mas gostava de ler e tinha rara sensibilidade para a música e o desenho, habilidades não notadas pelo pai.

Outro aspecto que pode ser observado é o fato de que à medida que crescia, Perry começa a notar um pai não tão perfeito e principalmente desinteressado por ele. Revela uma certa mágoa ao afirmar que mesmo tocando vários instrumentos e até mesmo desenvolvendo a habilidade de compor algumas canções ninguém na família o notava, nem mesmo o pai, em quem depositava maior consideração e apreço. Depois deste episódio, pai e filho se desentendem, Perry alista-se na Marinha e perde contato com Tex. Algum tempo depois, entre deixar a Marinha e entrar para o Exército, ambos

fizeram as pazes. O pai foi para Nevada e depois para o Alasca. Quando completou o serviço militar, em 1952, Tex estava fazendo planos para acabar com a vida nômade pelos Estados Unidos.

Perry volta para casa e, depois de uma experiência mal sucedida de montar um Alojamento de Caçadores, Perry e o pai têm o último desentendimento, que culminou com sua saída definitiva. Como os caçadores não aparecessem e, embora os turistas parassem para fotografar quase nunca pernoitavam. O dinheiro não cobriu os investimentos e a crise afetou o relacionamento que já não era mais o mesmo. Tex descontava no filho o insucesso do empreendimento. Perry registra que ele ficou “mandão, despeitado.” A continuidade da narrativa mostra uma situação extrema, em que uma discussão quase se transforma em tragédia. A lembrança de Perry é bastante viva, o que demonstra o quanto isso marcou sua vida:

Disse que eu não fazia meu trabalho. Não era culpa dele, nem minha. Uma situação dessas, sem dinheiro, a comida acabando, tinha de dar nos nervos dos dois. Não era culpa dele, nem minha. Uma situação dessas, sem dinheiro, comida acabando, tinha de dar nos nervos dos dois. Chegou um ponto em que passamos fome. Quando nos desentendemos. Ostensivamente. Um biscoito. Papai tirou um biscoito da minha mão, dizendo que eu comia demais, que era um filho da mãe, um egoísta e guloso – por que não dava o fora, que ele não me queria mais por ali. Continuou assim até eu não aguentar mais. Minhas mãos agarraram seu pescoço. Minhas mãos – mas eu não as controlava. Queriam estrangulá-lo. Papai no entanto sabe brigar. Escorregadio, esperto. Desvencilhou-se e correu para a espingarda. Voltou com ela apontada para mim e disse: “Olhe para mim, Perry. É a última coisa você vai ver!” Fiquei onde estava. Daí ele viu que a espingarda não estava nem carregada e começou a chorar. Sentou-se e berrou feito uma criança. Daí eu perdi a raiva dele. Tive pena. Dele e de mim. Mas não adiantava – não havia nada que eu pudesse dizer naquele momento. Fui dar uma volta. Estávamos em Abril, mas a floresta encontrava-se ainda coberta de neve. Caminhei até quase à noite. Quando eu voltei, tava tudo escuro e as portas fechadas. Tudo o que era meu jogado na neve. Onde papai jogara. Livros. Roupas. Tudo. Eu deixei lá mesmo. Menos a guitarra. Apanhei ela e fui andando pela estrada. Não tinha um centavo no bolso. Lá por volta da meia-noite peguei carona com um caminhão. O chofer perguntou onde eu ia. Eu disse: “Qualquer lugar que o senhor for serve para mim.” (CAPOTE, 1980, pág. 164).

Capote ainda usa a mesma técnica narrativa para contar como Perry foi preso pela primeira e, logo em seguida, pela segunda vez. A voz de Perry é incluída na narrativa em forma de memórias, dando seguimento ao que já vinha acontecendo até então, quando o texto narra o período em que esteve na Marinha e no Exército e, depois do retorno, os desentendimentos com o pai. Estas memórias foram, muito provavelmente, contadas ao escritor Truman Capote na prisão, após o assassinato dos Clutter. Vale, portanto, a ressalva da reconstrução dos detalhes e o texto em forma de desabafo, visto que muitas vezes o relato pode ser entendido como confissão ou mesmo como justificativa.

O fato é que o modo como aparece no texto de *A Sangue Frio*, a posição em relação à narrativa, os eventos que o antecedem e os fatos que se sucedem provocam verossimilhança e dão-lhe autenticidade narrativa. Primeiro, porque não é contado pela voz do narrador, ainda que receba uma evidente mediação. Segundo, porque dão sequência a uma forma narrativa usada para recuperar eventos importantes na vida do personagem que se apresenta aos poucos diante da narrativa. O resultado da construção narrativa é, sem dúvida, a construção de um sujeito delinquente, mas não por meio de um discurso já padronizado e *a priori*. Ao contrário, o fato de levar o foco para os atos discursivos em que os criminosos se apresentam já revela, por si, certa diferença em relação à literatura convencional. E dar ao criminoso espaço para que sua própria voz acabe o constituindo como sujeito, ainda que em ato narrativo, nos mostra sempre alguém em construção, um sujeito em constante formação, que sofre o tempo todo as interferências do ambiente, da sociedade, do universo em que está inserido e do qual “apenas” faz parte e pouco interfere.

Perry Smith vem sendo usado como o principal personagem construído pela narrativa de *A Sangue Frio* em virtude de uma escolha narrativa do próprio autor: ele tem uma função catártica, na medida em que oferece o conhecimento de um criminoso no ato de seu crime e também nos antecedentes que o formaram como o sujeito criminoso em questão. Como já se escreveu anteriormente, Perry era notada e assumidamente um fatalista. Atribuía ao destino seus principais problemas e suas dificuldades nas mais diversas ocasiões. O discurso narrativo também evidencia este aspecto, e neste momento a voz do narrador prepara suas memórias a partir de algumas

marcas deste fatalismo. Pouco antes de seguir sua versão sobre as circunstâncias em que fora preso, a narração escreve que “em julho de 1955 chegara, a caminho de Worcester, a uma pequena cidade do Kansas – Phillisburg – e lá, o ‘destino’, sob a forma de ‘má companhia’, interviu. (CAPOTE, 1980, pág. 164)

A presença das palavras “destino” e “má companhia”, devidamente colocadas entre aspas, provocam no leitor uma rápida conexão à descrição feita anteriormente sobre a personalidade do personagem que se analisa. Seria muito mais fácil e cômodo colocar os fatos negativos como consequência de uma fatalidade, de um destino sobre o qual não se tem o poder. Aceitar passivamente que não se pode mudar o destino e que nossas atitudes já estão traçadas pode ser uma espécie de fuga da responsabilidade, e percebe-se na reconstrução do texto que o autor dá cada vez mais essa marca ao personagem. Na visão de Perry, “destino” e “má companhia” são fatores externos ao seu comportamento e à sua atitude como homem. Dividir a culpa com o acaso e com a influência sobre as más companhias o ajuda a aceitar as próprias consequências de seus atos, e no discurso narrativo isso aparece com bastante evidência.

O próprio Perry conta como tudo aconteceu e como fora preso da primeira vez, e curioso notar que ele começa a narrar a partir da identificação do companheiro, a quem ele mesmo chama de “má companhia”:

Chamava-se Smith. Feito eu. Nem me lembro do primeiro nome. Um sujeito a quem me juntei em algum lugar; tinha um carro e disse que me dava carona até Chicago. De qualquer modo, atravessando o Kansas, chegamos a essa tal de Phillisburg e paramos para ver o mapa. Acho que era domingo. Lojas fechadas. Ruas quietas. Meu amigo, Deus que o abençoe, deu uma olhada em torno e fez uma sugestão”. (CAPOTE, 1980, pág. 165).

O fato de não lembrar-se do primeiro nome do parceiro nem exatamente onde o encontrou pode ser entendido como um esquecimento proposital, como forma de justificar que tal ocorrência não tinha muita importância para ele: seria apenas uma carona, ele estava lá, Smith apareceu etc. A imprecisão nos detalhes ajuda a não assumir a participação no que aconteceria depois. A sugestão do recém-conhecido Smith era roubar um prédio próximo de onde se encontravam. Perry concordou em invadi-lo e

levar uma porção de equipamentos, como máquinas de escrever e calculadoras. Alguns dias depois, ao terem cometido uma infração de trânsito, foram apanhados por um policial, que encontrou os objetos do roubo no carro e os conduziu à delegacia. É o próprio Perry quem explica:

As coisas ainda estavam no carro. O polícia que nos parou queria saber onde tínhamos arranjado aquilo tudo.^b Verificaram e, conforme dizem, mandaram-nos de volta para Phillisburg, no Kansas. Onde existe um amor de cadeia. Pra quem gosta de cadeia. (CAPOTE, 1980, pág. 165)

Todas essas passagens que são atribuídas ao depoimento de Perry ao próprio capote são grafadas entre aspas, o que nos leva a crer que não foram alteradas e representam a fala da personagem na íntegra. Nota-se um discurso extremamente irônico, mas as informações revelam uma contradição no discurso do personagem. Na passagem anterior, Perry relata que não sabe ao certo o nome do parceiro, chamando-o apenas de Smith. Pelo seu texto, fica claro que ela tenta dizer que esse evento não teve muita importância e chega a sugerir que se tratou apenas de uma carona e que ele acompanhou o amigo naquela cidade, porque não tinha para onde ir. Mas, quando foram parados avançando o sinal vermelho, já se passaram alguns dias e ambos continuavam juntos e, ainda portavam os objetos roubados, o que revela uma cumplicidade maior do que uma carona.

Em 48 horas, ambos descobriram uma janela aberta, fugiram da cadeia e roubaram um carro, seguindo em direção de Nebraska. Nunca mais viu o tal Sr. Smith. Perry registra que passaram a ser procurados pelo FBI:

Logo nos separamos. Eu e o Sr. Smith. Não sei que fim levou. Fomos os dois parar na lista de procurados pelo FBI. Pelo que sei, nunca o pegaram. (CAPOTE, 1980, pág. 165).

A seguir, em mais um relato apresentado entre aspas, Perry conta como foi preso novamente. Mais uma vez, nota-se o discurso fatalista e a tentativa de justificar os acontecimentos pela força do destino. Vale notar também que as circunstâncias em que esta nova prisão ocorre revela um pouco da imagem superficial que se faz dos marginalizados, e a própria fala autoral de Perry demonstra marcas de um discurso da

delinquência, visto que apresenta algumas características da abordagem que criminosos comuns têm diante da sociedade. Isso pode ser entendido como uma evidência de que, ao circular nos meios da delinquência, passar a frequentar cadeias e delegacias, o próprio personagem começa a construir sobre si um discurso hegemônico da criminalidade. Ele registra o seguinte depoimento:

Encontrei a casa onde deveria estar morando meu amigo da Coreia. Lá me disseram que ele saíra seis meses antes e que não tinham ideia pra onde. Que pena, grande desapontamento, fim do mundo, essa coisa toda. Descobri uma loja de bebidas, comprei meio galão de vinho, voltei para a estação rodoviária e fiquei lá sentado tomando meu vinho, me esquentando um pouco. Já estava quase me sentindo bem quando veio um cara e me prendeu por vagabundagem. (CAPOTE, 1980, pág. 166)

A ocorrência rendeu-lhe outra passagem pela prisão, onde ficou 14 dias. Dessa vez deu o nome falso de Bob Turner, pois era procurado pelo FBI. Livre, foi para Nova York onde trabalhou fazendo alguns biscates durante o inverno. Num dia de março, perto da primavera, seu destino fora selado. Assim ele registra a própria prisão:

Dois filhos da mãe do FNI me acordaram. Me prenderam no hotel. Bam! Me mandaram pro Kansas. Pra Phillisburg. O mesmo amor de cadeia. Me crucificaram: furto, fuga da prisão, roubo de carro. Cinco a dez anos. Em Lansing. Lá, depois de uns tempos, escrevi pra papai. Conteí as novidades. E para Bárbara, minha irmã. Naqueles tempos era só quem me restava. Jimmy se suicidara. Fern se jogou pela janela. Minha mãe tinha morrido. Havia oito anos. Todo mundo. Menos papai e Barbara. (CAPOTE, 1980, pág. 166).

O trecho deixa transparecer um pouco do sentimento de abandono em relação à família, o que pode ter sido definitivo na formação de sua personalidade e no envolvimento com a criminalidade. Sem assumir o discurso fatalista, dessa vez a fala do personagem toma outro rumo, mas ainda não deslocado de uma necessidade de justificativa: ninguém da família por perto, pai isolado, mãe falecida, uma única irmã que não via há algum tempo, não resta alternativa a não ser aceitar sua condição de sujeito *da criminalidade*. O tom irônico permanece, quando se refere à prisão como “*o mesmo amor de cadeia*” e quando diz que escreveu ao seu pai para “*contar as novidades*”.

4.2.5 - Memórias

Da prisão, Perry comunicou-se por carta com a irmã Barbara, que lhe correspondeu. Ele guardara entre suas lembranças a resposta da irmã, em letra agradavelmente legível e datada de 28 de abril de 1958, quando ele já se encontrava preso havia dois anos. A carta é bastante extensa, começa com Barbara falando sobre a vida em família, o clima, os filhos, o marido e até mesmo justificando que pretende escrever algo muito extenso e, portanto, terá várias interrupções motivadas pelos afazeres com a casa.

Vale destacar, logo no começo, um trecho em que ela se refere ao destino de Perry na prisão, sua vida longe da família, as atitudes, a formação de um perfil marginalizado e todas as consequências que isso lhe trouxe – sendo a prisão a mais notável delas. No referido excerto escolhido para início de análise, Barbara adota um discurso bastante maduro, apesar da distância que os separa, e procura afastar uma suposta culpa que o irmão imputa ao destino. Diz a carta em determinado momento:

Com toda sinceridade, acho que nenhum de nós pode culpar ninguém do que fizemos com nossas próprias vidas. Já ficou provado que até os sete anos a maior parte das pessoas alcança a idade da razão – o que significa que, nessa idade, compreendemos e sabemos a diferença entre o certo e o errado. Claro que o meio ambiente ocupa uma parte muito importante em nossa vida, como o convento para mim e, no meu caso, sou grata a essa influência. No caso do Jimmy – ele era o mais forte de nós. Lembro como ele trabalhava e ia ao colégio, mesmo quando ninguém mandava. Era a sua própria força de vontade de se tornar alguém. Nunca saberemos os motivos que o levaram a fazer o que fez. Mas ainda dói pensar. Que desperdício. Mas nós temos pouco controle sobre nossas fraquezas humanas e isso se aplica também a Fern e a centenas de milhares de outras pessoas. Nós dois inclusive, Nós todos temos nossas fraquezas. No seu caso (não sei qual é a sua fraqueza, mas eu a sinto) não é vergonha nenhuma ter o rosto sujo – vergonha é *deixá-lo* sujo. (CAPOTE, 1980, pág. 168)

Duas considerações importantes podem ser feitas a partir deste trecho da carta da irmã Barbara a Perry, já na prisão. A primeira é que apesar de considerar que o ambiente pode moldar o homem, ela nega o fatalismo presente em Perry, quando diz que o convento foi positivo para ela – numa referência que recupera a passagem da

narrativa em que Perry tem péssimas lembranças do colégio de freiras. Assim, atribui ao indivíduo o livre-arbítrio, o poder de decidir sobre o certo e o errado, e a decisão de ser influenciado pelo ambiente e pelas pessoas que formam esse ambiente - tanto de maneira positiva quando a partir de consequências negativas.

A segunda observação diz respeito a como Perry rebate facilmente a imagem que lhe impõem, aceitando o rótulo mas sem tomar qualquer atitude para remover o rótulo pelo qual as pessoas o identificam. Ao fazer essa referência, mesmo se não conhecesse os detalhes da vida do irmão e os motivos dele se encontrar preso, pelo que ela conhece de sua personalidade, marcada desde a infância, ela pode projetar que a falta de atitude acaba reforçando a ideia que as pessoas fazem dele. A expressão “*não é vergonha nenhuma ter o rosto sujo – vergonha é deixá-lo sujo*” comprova essa percepção, uma vez que identifica no irmão alguém que reclama de sua condição de sujeito marginalizado, sujeito de injustiças, sem oportunidades de provar quem realmente é, mas que se esconde atrás de um fatalismo que lhe impede de mudar sua própria condição.

O sujeito que surge deste processo, enquanto fruto de várias narrativas que se fazem dele – a voz do narrador, as cartas trocadas com as pessoas de seu relacionamento e os depoimentos autorais – é dado ao conhecimento ao longo do texto de *A Sangue Frio*, muito mais preocupado em centrar as observações em quem são esses sujeitos de como esses sujeitos cometem os crimes a que lhe são atribuídos.

A decisão de incluir a carta no livro acaba trazendo à tona uma espécie de alter ego do personagem em destaque, visto que é a partir das observações da irmã que Capote demonstra a condição de sujeito do crime assumida por Perry. Como já escrito anteriormente, Foucault lembra que os sujeitos assumem uma condição imposta socialmente no discurso da história que se conta sobre eles. Em seus depoimentos, Perry deixa transparecer uma culpabilidade, sempre apontando para outros atores e outros cenários, mas essa maneira de encarar a vida – mesmo o fatalismo – ajuda-nos a entender quem é este sujeito e em que medida sua personalidade foi formada. De forma mais lúcida, portanto esclarecedora, a carta cristaliza uma opinião que o próprio Perry tem sobre si mas não assume publicamente. Nota-se, nas linhas a seguir, uma tentativa de chamar o irmão à luz sobre seus atos:

Espero estar enganada e espero sinceramente que você pense bastante nisto tudo e que tente ver como outra pessoa se sente. Por favor, compreenda que não sou autoridade e não me gabo de grande inteligência ou instrução mas acredito que sou uma pessoa normal com alguns poderes de raciocínio básico e disposta a viver a minha vida de acordo com a lei de Deus e dos homens. Também é verdade que “caí” algumas vezes, isso é normal – pois, como disse, sou humana e portanto tenho muitas fraquezas humanas. Mas, ainda uma vez, insisto em dizer que o ponto é que não há vergonha nenhuma em estar com a cara suja, vergonha é deixar ela suja. Ninguém melhor do que eu conhece minhas fraquezas e falhas, não vou te aborrecer mais, portanto. (CAPOTE, 1980, pág. 169)

Este trecho marca claramente a tentativa da irmã em fazê-lo mudar de vida, ou seja, “deixar de ter a cara suja”. Ela volta à comparação na tentativa de trazê-lo para o reconhecimento de suas fraquezas e, uma vez tendo reconhecido isso, ter capacidade de mudar, de “regenerar-se” perante a sociedade. Usa outra vez a metáfora do rosto sujo para provar-lhe que isso pode ser uma situação passageira, é só querer. Manter a cara suja seria aceitar sua vida na vagabundagem, nos pequenos delitos ou, como ele mesmo diz, com as “más companhias”.

Nota-se também a tentativa de trazer Perry a uma conduta aceitável perante a sociedade, chamando atenção para o fato de que ela também tem suas fraquezas, porque é humana, mas que *“está disposta a viver a vida de acordo com as leis de Deus e dos homens”*. Ora, o discurso apela a Deus para enquadrá-lo em uma certa norma, dar-lhe certo direcionamento, mostrar-lhe um parâmetro. Mesmo sabendo que o irmão não é religioso e não tem uma ligação tradicional com os padrões da sociedade, representada pela “lei dos homens”, ela faz um apelo para que ele, por espelhamento, possa assumir uma nova condição e tomar seu destino nas mãos.

Essa tentativa de afastar dos outros a culpa pelos seus atos e fazê-lo aceitar que sua situação é fruto de suas escolhas, Barbara ainda apela para uma referência ao pai e ao relacionamento conflituoso que ambos tiveram. O que se segue ajuda a compreender sua tentativa, visto que são as palavras dela, na continuação da carta, tentando persuadir o irmão e provocar nele uma mudança de conduta, ou, pelo menos uma consciência maior sobre seus atos. Se não vão mudar o passado, pelo menos podem direcionar suas ações para que o futuro possa ser menos amargo, começando pela iniciativa de “limpar

o rosto”, ou mudar o modo como encara os acontecimentos e como assume a responsabilidade diante dos fatos. Prossegue Barbara:

Agora o mais importante: papai não é responsável pelos erros ou pelas más ações. O que você fez, certo ou errado, foi você que fez. Pelo que sei, você tem vivido sua vida sempre como quis, sem pensar nas circunstâncias ou nas pessoas que lhe querem bem e que possam ser feridas. Se você sabe disso ou não – sua prisão é embaraçosa tanto para mim quanto para papai. Não pelo que você fez mas porque não mostra sinais de arrependimento sincero e parece que não respeita as leis, gente, nem nada. Sua carta sugere que os outros são culpados por todos os seus problemas, nunca você mesmo. Admito que você é inteligente e que seu vocabulário é excelente e sinto que você pode fazer tudo o que se decidir e faz bem, mas o que é que você quer fazer? E estará você disposto a trabalhar e fazer um esforço honesto para conseguir o que deseja? O que é bom não vem fácil e tenho certeza de que você já ouviu isso muitas vezes, mas uma vez mais não lhe fará mal.

Ao começar o trecho pela frase “*e agora o mais importante: papai não é responsável pelos erros ou pelas más ações*” já traz uma carga simbólica bastante representativa, porque chama a atenção para algo que será escrito logo a seguir. Observa-se também a avaliação que Barbara faz de suas cartas anteriores – ele teria escrito duas delas até ser correspondido – é sempre de alguém de fora, que vê os acontecimentos a distância e os julga de acordo com seu modelo de valores. De certa forma, Barbara representa a opinião da própria sociedade frente a um tipo de sujeito que vive da criminalidade, e busca, no retorno sobre sua posição diante das atitudes do irmão, dar-lhe uma resposta racional à sua posição frente à vida.

Para isso, invoca a liberdade que ele sempre teve e atribui à falta de habilidade em lidar com ela a maior parte de seus problemas. Este discurso ora assumindo uma espécie de alter ego, ora assumindo o discurso da sociedade em torno dos sujeitos dados como criminosos, ainda que até então Perry só tenha cometido pequenos delitos, provoca uma série de dúvidas em seu destinatário. Barbara se mostra muito mais moralista do que oferece a mão em sinal de ajuda, o que acaba projetando em Perry um distanciamento ainda maior da irmã. O fato de a carta julgá-lo o tempo todo também surte efeito contrário, e a repulsa por ser alvo de um julgamento a distância é a única

resposta possível. Ao final da carta, Barbara deixa uma última tentativa de convencimento, uma última esperança de ver o irmão realmente modificado:

Pense nisso, Perry. Você é mais inteligente que os outros, mas seu raciocínio está confuso. Talvez seja uma consequência da sua prisão. Seja como for – a responsabilidade é exclusivamente sua e só você poderá superar esta parte de sua vida. Espero que me escreva logo. Com amor e bênçãos, sua irmã e seu cunhado. Barbara, Frederick e família. (CAPOTE, 1980, pág. 171).

Capote registra que ao guardar a carta, Perry não agiu motivado pela afeição. Ao contrário, valorizara a carta porque seu amigo de prisão, o “superinteligente Willie-Jay” lhe escrevera certa vez uma extensa análise, com duas páginas datilografadas em que registra o que pensou da carta. Perry guardou-a muito mais em virtude dos comentários do amigo do que pelo valor que atribuiu a ela. Entendemos que os comentários do amigo sobre a carta podem nos dar subsídios importantes no processo de conhecer melhor o sujeito da narrativa, e passamos a transcrevê-la na íntegra por dois motivos principais: o primeiro justamente se deve à importância das anotações, visto que foi produzida dentro da prisão por alguém que Perry respeita muito. E porque nas observações de Willie-Jay temos a visão de alguém dentro do sistema penitenciário que vê Perry numa observação de maior aproximação, podendo revelar contornos importantes a respeito das relações de poder entre os sujeitos envolvidos – Perry e a irmã e, por consequência, Perry e Willie-Jay.

A análise do amigo começa com o título IMPRESSÕES TIRADAS DA CARTA e tem o seguinte conteúdo:

1) Quando ela começou a carta, foi com a intenção de fazer dela uma demonstração compassiva de seus princípios cristãos. Isto é, que em resposta à sua carta, que aparentemente a aborreceu, iria oferecer o outro lado do rosto esperando assim incutir em você remorso pela sua carta prévia e colocando-a na defensiva para a próxima.

No entanto, poucas pessoas podem demonstrar com sucesso um princípio de ética comum quando sua deliberação é inflamada de emoções. Sua irmã substancia esta falha, pois, à medida que a carta progride, seu julgamento dá lugar ao temperamento – seus pensamentos são bons, os produtos da inteligência são lúcidos, mas não é uma inteligência sem preconceitos e impessoal. É de uma mente levada por uma reação emocional à

memória e à frustração. Consequentemente, por mais sábios que sejam seus conselhos, fracassam ao inspirar uma decisão, a não ser a da represália, machucando-a na próxima carta. Começando assim um ciclo que só poderia culminar em aflição e ira ainda maior”. (CAPOTE, 1980, pág. 172)

O primeiro comentário que se pode fazer é que o companheiro de prisão goza de grande respeito por parte de Perry. Sua opinião a respeito do que pensa a irmão sobre ele é muito importante, e talvez venha a reforçar o que o próprio Perry pensa mas não admita. Willie-Jay faz referência ao tom de sermão que a carta representa e também ao discurso cristão presente no texto. O amigo ainda o faz ver que o conteúdo da correspondência ainda revela uma análise parcial e preconceituosa contra o próprio irmão, uma vez que as palavras deixam escapar um pré-julgamento e, no uso das emoções, falta-lhe ética e distanciamento suficientes para que a análise da situação seja mais isenta. Como refere Willie-Jay, a carta revela certa lucidez e inteligência, “*mas não é uma inteligência sem preconceitos e impessoal*”. Isso significa, em primeira análise, que o próprio Perry precisa que outra pessoa traduza para si não o teor, mas as minúcias de tal texto, porque talvez não tenha dado importância suficiente para fazê-lo sozinho.

Também relevante é o fato de que a existência da carta em si – e a utilização dela na narrativa do livro – prova certa preocupação de Barbara com o irmão, mas que na visão do amigo de prisão o objetivo da carta é muito mais retórico do que prático. Soa muito mais com algo do tipo “fiz a minha parte, não há mais nada a fazer”, uma vez que a irmão não vai visitá-lo nem se esforça para que ele esteja em liberdade o mais rápido possível. Pode-se notar novamente que a posição adotada se assemelha em muito à conduta de boa parte da opinião pública, que motivada pela invisibilidade que a prisão confere, aceita a condição padronizada a que todos os indivíduos são submetidos.

O trecho seguinte, a partir do ponto 2, prossegue essa análise a partir do discurso do que a carta representa. Ter guardado não só a correspondência da irmã, mas também as considerações feitas pelo amigo, demonstra que reside aí a necessidade de os dois objetos só terem sentido quando justapostos. A carta em si não lhe diz nada, visto que guarda por Barbara uma espécie de desprezo, cultivado talvez pela distância afetiva entre ambos. Também as considerações do amigo ganham maior destaque quando

servem de lente de aumento para uma leitura mais apurada do que se observa na carta em questão. Se uma depende da outra, os dois documentos acabam projetando em si uma espécie de reflexão sobre si, ainda que a perspectiva final sejam seus atos e o objetivo de Barbara seja provar que o destino de Perry não tem outro responsável senão ele mesmo. A análise de Willie-Jay tem sequência:

2) É uma carta tola, mas fruto de fraquezas humanas. A sua carta para ela, e esta, a resposta, falharam em seus objetivos. Sua carta era uma tentativa de explicar sua maneira de encarar a vida, já que você é necessariamente afetado por ela. Destinava-se a não ser compreendida, ou interpretada literalmente demais, porque suas ideias se opõem a convencionalismo. Que poderia ser mais convencional que uma dona de casa com três crianças, “dedicada à sua família”? Nada mais natural que ela se ressentisse de uma pessoa não convencional. Há uma considerável hipocrisia nas convenções. Qualquer pessoa que pensa conhece o paradoxo. Mas ao lidar com pessoas convencionais é sempre vantajoso tratá-las como se não fossem hipócritas. Não se trata de infidelidade aos próprios conceitos. Trata-se de uma concessão para que se possa continuar a ser um indivíduo livre da ameaça constante das pressões convencionais. A carta dela fracassou porque ela é incapaz de conceber a profundidade do seu problema – não pode medir as pressões sofridas por você devido ao meio ambiente, à frustração intelectual e uma tendência crescente em direção ao isolacionismo. (CAPOTE, 1980, pág. 173)

O segundo ponto observado pelo amigo nos mostra uma visão um pouco mais afastada do que uma relação entre irmãos que não se veem há algum tempo revela. O resultado desta visão mais ampliada é uma análise sobre a primeira carta de Perry, que não era para ser compreendida ao pé da letra, mas servia mais como um desabafo e como uma autobiografia, na medida em que dava seguimento a um Perry que a irmã já conhecera. Como o amigo escreve na análise, a carta de Perry era uma tentativa de explicar sua maneira de encarar a vida – um modo nada convencional, na medida que foge dos padrões estabelecidos como “normais” pela sociedade. A apreensão do termo normal, aquilo que segue a uma norma, não serve a indivíduos, mas a sujeitos de uma coletividade que está baseada principalmente em uma conduta uniforme e fundamentada na aceitação e no cumprimento dessas normas, que podem ser leis, regras de conduta ou simplesmente uma ética.

Ao contrário, Perry busca movimentos individuais e na medida em que foge da normalidade foge também da vida convencional, da vida dos homens dóceis e úteis, se afastando do conceito tradicional de sujeito. Quando escreve, busca explicar seu ponto de vista, seus pensamentos, o que acredita como verdade e por que age desta ou daquela maneira, o que é encarado mais uma vez pela irmã – que simboliza a sociedade norte-americana – como uma vida sem regras, uma vida perdida cujo destino só pode ser consequência direta deste mesmo estilo de vida.

Fica claro também a insistência da análise, que aponta para o termo frustração. Ao defender que ambas as cartas tiveram seus objetivos frustrados, a avaliação encaminha uma dedução lógica: nem Perry consegue o intento de tentar mostrar à irmã um pouco mais de si mesmo, porque ela não estava interessada em como ele encarava a vida e não via nisso uma espécie de movimento de subjetivação; nem Barbara tem sucesso quando pretende inculcar-lhe a ideia de transformação, de uma nova atitude, de um novo posicionamento diante da vida. Em síntese, ambos estão mais atentos aos seus próprios discursos do que diz o outro.

Isso pode ser explicado pelo lugar de onde ambos recebem o conteúdo das correspondências. Barbara é uma mãe de família, classe média americana, três filhos, uma casa e um marido para cuidar. Fica claro já no começo da carta que seus valores partem da constituição de uma família, um lar, filhos e os cuidados que se precisa ter com eles. Torna-se natural deduzir que ela espera do irmão uma atitude condizente com seu tipo de vida, com o modo como segue às normas e como enfrenta as situações, inclusive se apegando a um pensamento cristão.

Por outro lado, Perry recebe a resposta em situação de isolamento e de inferioridade social, num lugar onde tem sua individualidade apagada e onde a invisibilidade evita qualquer tipo de movimento autônomo de subjetivação. As relações de poder vistas da prisão – e as condições em que recebe a carta – mudam o ângulo pelo qual o conteúdo poderia ser observado. Não surtem o efeito esperado porque quem a recebe está em um ambiente completamente diferente, em que se acentuam impressões como a frustração intelectual e a tendência à necessidade de isolamento.

Logo a seguir, o ponto 3 traz algumas considerações de W.J. a partir do que ele projeta ser o pensamento de Barbara sobre o irmão, ou seja, a imagem que ela faz dele e de sua condição de presidiário:

- 3) Ela acha que:
 - a) Você tende demais para a autopiedade.
 - b) Que você é calculista demais.
 - c) Que na verdade você não merece uma carta de oito páginas escritas entre um e outro dever material. (CAPOTE, 1980, pág. 173)

O raciocínio de W.J. apega-se em fatos mais tangíveis, tomando como metodologia a análise de um discurso escrito, as circunstâncias em que ele foi produzido e sem deixar de considerar o que já conhece a respeito do amigo. De fato, Perry nos parece ter uma forte tendência para a autopiedade, na medida em que vê nos outros a responsabilidade por seus problemas; ser calculista demais, já que seus passos são calculados e engendrados a partir de uma futura consequência fatalista. Por fim, W.J. julga a posição da irmã a partir de uma análise de como ela escreve a carta: produzir o texto entre uma tarefa doméstica e outra, sempre relacionando isso a uma conduta exemplar – estar dentro da norma parece ser uma boa alternativa de vida, visto que ela está em uma condição melhor do que o irmão – demonstra que isso não foi uma de suas prioridades: esteve sempre *entre* os demais afazeres, que inclusive a diferenciam dele porque são mais nobres, aceitáveis e recomendáveis.

A seguir, W.J. passa à análise do ponto 4, onde procura marcas no texto para provar sua tese e questionar a veracidade daquilo que Barbara escreve, talvez com a intenção de justificar suas impressões a respeito do que julga serem os objetivos da irmã. O texto segue:

- 4) Na página três ela diz: “Eu verdadeiramente acho que nenhum de nós pode culpar ninguém, etc”, justificando assim aqueles que tiveram influência em seus anos de formação. Mas isso será toda a verdade? Ela é esposa e mãe. Respeitável e mais ou menos segura. É difícil ignorar a chuva se a pessoa está de capa. Mas como é que ela se sentiria se tivesse que ganhar a vida nas ruas? Estaria ainda tão disposta a perdoar as pessoas de seu passado? De jeito nenhum. Nada mais fácil que compartilhar nossos fracassos com os outros, da mesma maneira que é comum esquecer is que colaboram para nossas vitórias. (CAPOTE, 1980, pág. 174)

Aqui encontramos um dos fortes motivos pelos quais Perry guardara a carta e a análise do amigo sobre ela. É bem provável que este trecho exposto acima sintetize o pensamento de Perry sobre a irmã: será que se os papéis fossem invertidos ela ainda pensaria da mesma maneira? Como seria perdoar, compreender, mudar de vida se ela estivesse nas ruas e não dentro de uma confortável casa, com uma família, na formação do lar? Desta maneira, W.J. recupera os trechos em que Barbara admite suas fraquezas e afirma que só o teria feito porque tiveram consequências mínimas e que não influenciaram no tipo de vida que levava nem em suas relações com a sociedade.

Podemos pensar que o excerto revela ainda mais do que o pensamento do próprio Perry: revela o teor do discurso do livro, uma vez que o conjunto da narrativa parece defender a tese de que o meio molda o homem e que o ambiente proporciona um tipo de interatividade modificadora, à medida em que os discursos nivelam os indivíduos de acordo com o grupo a que pertencem e ao posicionamento que os membros de determinado grupo manifestam, tanto individual quanto coletivamente. Pensar que é fácil assumir os fracassos quando eles não tiveram consequências negativas ajuda a questionar uma conduta segundo a norma, como se o cumprimento à norma acabasse definindo o futuro dos indivíduos submetidos a ela, numa relação de constante assujeitamento.

Como já escrito anteriormente, conhecer a análise feita da carta nos ajuda a entender o que W.J. pensa de Perry e, em consequência disso, nos mostra melhor que é este sujeito que se forma nas relações familiares, de amizade, prisão, isolamento, estratégias de poder etc. O restante do texto de W.J. nos mostra um pouco mais das relações familiares de Perry:

5) Se sua irmã respeita o pai, resente-se de você ser o filho dileto. O ciúme assume uma forma sutil na carta. Nas entrelinhas ela está perguntando: “Amo meu pai e fiz minha vida de maneira que ele se orgulhe da filha que tem. Mas tive de me contentar com as migalhas de seu afeto. Ele gosta é de você. Por quê?”

É óbvio que, através dos anos, seu pai tirou vantagem da natureza emotiva da filha através de cartas, pintando um quadro que justificasse a opinião que ela tinha dele: um “pobre-diabo” amaldiçoado, tendo um filho mal-agradecido a quem dedicou

amor e cuidados e de quem recebeu em troca um tratamento infame.

Na página sete ela diz sentir que a carta tivesse de ser censurada. Não é verdade. Gosta que passe por um censor. Escreveu com censor em seus subconsciente, esperando transmitir a ideia de que a família Smith é na verdade uma entidade bem constituída – “Por favor, não nos julgue a todos por Perry”.

A respeito de a mamãe curar o dodói com beijinhos, é uma forma feminina de sarcasmo. (CAPOTE, 1980, pág. 174)

Aqui podemos ver uma leitura interessante da relação familiar, talvez um pouco reducionista, que limita tudo a uma relação de interesses. É bem provável que Perry não admitisse isso publicamente, mas também não é difícil pensar que concordava com Willie-Jay e já tivesse chegado sozinho a essas conclusões. Mas preferia manter a crença de que ele e a família – resumida àquela circunstância apenas a ele, a irmã e ao pai – mantinham um certo laço, fundamental para tornar sua existência menos vazia e também importante para estabelecer um tipo de pertencimento.

Negar esta relação e este pertencimento seria como apagar sua história, seria não só esquecer como rejeitar seu passado. Talvez parte deste passado devesse mesmo desaparecer, e no momento em que Perry escolhe o que leva das lembranças guardadas em seu baú talvez precise mesmo rever a relação com a família, os conselhos da irmã, refletir sobre a vida dos pais e de como ele chegou onde está. Guardar as lembranças no baú simboliza uma memória que não pode ser apagada ou que não quer ser apagada de todo, mas o fato de constantemente recorrer a esses textos escritos em papéis amarelados revela um certo apego ao passado, num conflito típico de uma personalidade questionada a todo momento pela sociedade.

A sexta e última parte traz à luz um pouco mais do sujeito a que se pretende conhecer, pois trata das considerações de W.J. sobre o próprio Perry a partir do conteúdo das cartas, levando em consideração também o que se conhece do seu comportamento. O texto finaliza-se da seguinte maneira:

6) Você escreveu-lhe porque:

a) De uma certa forma você gosta dela.

b) Você sente necessidade deste contato com o mundo.

c) Ela pode ser útil.

Prognóstico: a correspondência entre você e sua irmã não pode ser mais que uma função meramente social. Mantenha o tema das cartas dentro dos limites de sua compreensão. Não descarregue suas conclusões particulares. Não a coloque na defensiva e não permita que ela o coloque na defensiva. Respeite suas limitações quanto à compreensão dos seus objetivos, lembre-se de que ela se ressentia das críticas que você faz ao pai. Seja consciente nas suas atitudes perante ela e nada faça para aumentar a impressão que ela tem de sua fraqueza, não porque você precise de sua boa vontade, mas porque você pode contar com outras cartas assim e elas *só podem contribuir para aumentar os seus instintos antissociais que já são perigosos*.

Fim. (CAPOTE, 1980, pág. 175)

Um fato que chama a atenção é que Capote não faz nenhuma consideração valorativa antes da carta, apenas referindo-se a ela como um objeto que Perry guarda no baú de lembranças e que a encontra quando vai selecionar o que leva consigo em viagem, após o assassinato da família Clutter. Depois de transcrevê-la na íntegra, não faz qualquer comentário ou julgamento a respeito de seu conteúdo. Nenhum análise, ponderação ou avaliação. Depois de finalizar o trecho, a narrativa simplesmente segue seu rumo e agora tanto a carta de Barbara quanto o texto com as considerações de Willie-Jay formavam apenas “uma pilha de material que lhe era caro demais para dele se separar, mesmo que temporariamente” (pág. 175).

4.2.6 – O diário secreto de Perry

Entre essa pilha de materiais, Perry encontra um caderno com anotações à mão, intitulado por ele mesmo como *O Diário Secreto de Perry Eduard Smith*, embora essa fosse uma descrição imprecisa, pois na verdade não era um diário e sim uma reunião de frases das mais diversas, colhidas aqui e ali, algumas poucas de sua própria autoria, mas a maioria formada por pequenos poemas, citações literárias e curiosidade de utilidade duvidosa. Tais anotações também nos dão pistas sobre o que pensa este indivíduo, como

se relaciona com as ideias e com os pensamentos dos outros e o que considera mais importante, que tipo de informações e aforismos julga ser mais relevante.

Aqui uma reunião destas frases recolhidas em diferentes situações podem ser melhor descritas:

Meus conhecidos são muitos, meus amigos poucos: os que realmente me conhecem são ainda menos.

Ouvi falar de um novo veneno contra ratos no mercado. Extremamente potente, sem cheiro, sem gosto, de absorção tão completa que, uma vez engolido, nenhum traço seria encontrado no cadáver.

Se chamado a discursar: Juro que não sei o que dizer. Acho que nunca em minha vida tantas pessoas foram diretamente responsáveis por me sentir tão, tão feliz. É um momento raro e maravilhoso e sinto-me grato. Muito obrigado!”

Li um artigo interessante no número de fevereiro de *Homem a Homem*: “*Cavei Meu Caminho Faca Até a Mina de Diamantes*”.

É quase impossível para um homem que goza de liberdade, com todas as suas prerrogativas, compreender o que significa perder essa liberdade. – Dito por Earle Stanley Gardner.

O que é a vida? É o brilho do vaga-lume à noite. A respiração de um búfalo no inverno. Como a pequena sombra que corre na relva e se perde no poente. – Dito pelo cacique Pé de Corvo, Chefe da tribo dos Pés-Negros. (CAPOTE, 1980, pág. 176-177)

Nota-se que os trechos selecionados por Capote – visto que pode-se imaginar que fora feita uma seleção – nos dão um pouco mais de informações sobre quem é este sujeito, Perry Smith, sobre quem o próprio Capote debruça a maior parte de sua investigação. Talvez porque seja ele – Perry – o autor dos disparos que vitimaram a família de Holcomb. Ou talvez porque dos dois – Perry e Dick – ele seja o mais suscetível às relações de poder que constituem sua subjetividade. Ou porque na realidade reconstruída em *A Sangue Frio* seja ele um personagem mais característico, a quem conhecemos como anti-herói, e que poderá brindar ao leitor com passagens mais interessantes, mais intrigantes e de maior aprofundamento sobre o espírito humano. Ou, ainda, porque a partir de sua descrição mais detalhada, a narrativa seria construída de

modo mais eficaz, despertando no leitor alguma identificação externa à história e, em consequência disso, a própria história teria maior representatividade.

As poucas referências a Dick acontecem quase sempre de modo indireto: é a voz do narrador que o constitui como sujeito das ações de que participa, sendo atribuídos a ele os diálogos, os pensamentos e as descrições de modo unilateral. Enquanto a subjetividade de Perry vai sendo construída numa teia de relações, Dick tem na fragmentação de descrições e referências em menor intensidade a formação de sua imagem diante do leitor. Poucas são as oportunidades em que isso acontece de outra maneira, em que Dick é apresentado a partir de outro personagem ou por meio de um discurso menos filtrado, menos mediado.

Um desses momentos pode ser encontrado no depoimento de Floyd Wells ao diretor do presídio onde se encontrava e que, mais tarde, confirmaria aos investigadores do Kansas, em que ele atribui a Dick a autoria do assassinato. Wells havia trabalhado na fazenda da família Clutter e, algum tempo depois, dividiu a cela com Dick. Na reconstrução do depoimento, aparece um discurso que ajuda a conhecer o ambicioso Dick, apresentado na narrativa como o mentor intelectual do assalto à família Clutter e que acabou resultando no assassinato de seus quatro membros. Este é o teor do que Floyd Wells disse à polícia:

Foi o primeiro com quem compartilhei a cela. Por um mês, acho. Junho e parte de julho. Estava cumprindo o fim de uma sentença de três a cinco anos – livramento condicional em agosto. Falava muito sobre o que ia fazer quando saísse. Disse que talvez fosse pra Nevada, uma daquelas cidades com bases para mísseis, comprar um uniforme e passar por oficial da Aeronáutica. Assim dava pra passar um montão de cheques sem fundos. Era uma das ideias. (Não achei grande coisa. Sabia que ele era esperto, mas não tinha a cara de oficial da Aeronáutica.) Outras vezes me falava do amigo Perry: um mestiço, companheiro antigo de cela, e dos golpes que iriam dar quando se juntassem de novo. Não cheguei a conhecer Perry. Nunca o vi. Já tinha deixando Lansing em livramento condicional. Mas Dick dizia sempre que, se aparecesse a oportunidade de um negócio grande, ele poderia confiar em Perry como parceiro. (CAPOTE, 1980, pág. 191)

A referida passagem serve para ampliar um pouco a visão sobre Dick Hickock, ainda que boa parte dessas referências já tenha sido feita anteriormente pela própria

narrativa, no momento em que ambos os assassinos são apresentados, na parte inicial do livro. Mas representa uma visão de uma terceira pessoa, e revela também que a prisão era apenas um rito de passagem que aperfeiçoa o criminoso, visto que os planos de Dick para quando deixasse Lansing não eram voltar para a família nem procurar a esposa ou ir em busca de emprego, mas mudar-se para uma cidade onde conseguiria seguir aplicando seus típicos golpes de passar cheques sem fundo.

A continuidade do depoimento fala um pouco mais sobre Dick, ainda que tenha como objetivo falar sobre o plano de roubar a casa dos Clutter e como seria possível de acontecer. Segue o depoimento de Wells:

Não me lembro direito como foi que o Sr. Clutter surgiu pela primeira vez na conversa. Talvez quando discutíamos empregos, os tipos diferentes de empregos que tivemos. Dick tinha experiência como mecânico. Era no que tinha trabalhado mais. Fora motorista de ambulância também. Vivia se gabando disso. Das enfermeiras e do que fazia com elas no fundo das ambulâncias. Conteí como eu tinha trabalhado um ano numa imensa plantação de trigo ao oeste do Kansas para o Sr. Clutter. Ele quis saber se o Sr. Clutter era homem de posses. Eu disse que sim, que era. Que, inclusive, uma vez o Sr. Clutter me contou que numa semana gastara dez mil dólares. (...) Logo Dick falou em matar o Sr. Clutter. Que ele e o Perry iam lá roubar tudo e matar todas as testemunhas: os Clutter e quem estivesse por lá. Me descreveu uma dúzia de vezes como é que ia ser: ele e Perry amarravam todo mundo e depois passavam fogo neles. Eu disse: 'Dick, não vai dar certo', mas não posso afirmar que tenha tentado dissuadi-lo. Porque nem por um minuto me passou pela cabeça que ele levasse o plano a cabo. Pensei que era só conversa. Dessas que a gente ouve o tempo todo em Lansing. É só o que se ouve: o que o cara vai fazer quando sair de lá. Assaltos, roubos, essas coisas. Em geral é só gabolice. Ninguém levava a sério. Por isso, quando escutei a história num rádio de galena, mal acreditei. No entanto era verdade. Exatamente como Dick dissera. (CAPOTE, 1980, pág. 192)

Pouco mais tarde, quando a investigação chega na ficha policial dos dois acusados – então eram apenas acusados do crime, não fugitivos – ambos os envolvidos eram assim descritos, de acordo com as informações da polícia:

Hickock, Richard Eugene. WM) 28. DIK 97093; FI 959273^a. Endereço: Edgerton, Kansas. Nascimento: 6-6-1931. Local do Nascimento: K.C., Kans. Altura: 5-10. Peso: 80Kg. Cabelos:

louros. Olhos: azuis. Porte: robusto. Aspec.: saudável. Ocup.: pintor de carros. Crime: Trapaça e Fraude e Cheques sem fundos. Liberdade condicional: 13-8-1959. Por: So.KCK.

A segunda descrição dizia:

Smith, Perry Edward (WM) 27-59. Nascimento: Nevada. Altura: 5-4. Peso: 60 Kg. Cabelos: castanho-esc. Crime: roubo. Prso: (em branco). Por: (em branco). Disposição: mandado para KSP 13-3-1956 de Phillips Co., 5-10 anos. Rec.: 14-3-1956. Liberdade condicional: 13-8-1959. (CAPOTE, 1980, pág. 195)

4.3 – O discurso sobre Dick Hickock

Mais tarde, quando estava à procura dos acusados, o inspetor Harold Nye, do Departamento de Investigações do Kansas – DIK – chega na casa dos pais de Dick Hickock. É recebido pela mãe, que também tece alguns comentários sobre o filho. Tem um tom resignado e não se preocupa em defendê-lo. Ao contrário, assume sua culpa, mesmo sem saber ao certo do que estava sendo acusado. Pronuncia algumas palavras sobre o filho:

Espero que o encontre, Sr. Nye. Para seu próprio bem. Temos dois filhos e ele é o mais moço. Nós o amamos. Mas... Ah, eu compreendi logo. Compreendi que ele não teria feito as malas. Ido embora. Sem dizer nada a ninguém, nem ao pai, nem ao irmão. A não ser que estivesse de novo metido em encrencas. Por que será que ele faz isso? Por quê?

Diante da autoridade do investigador, a mãe assume o discurso que põe Dick como um dos criminosos, mesmo antes de o crime ser elucidado. Certamente, a resignação tem um componente figurativo na cena, visto que remonta o sentimento da sociedade e que, mesmo uma mãe podendo perdoar seu filho, é mais conveniente para a sociedade que seu filho seja preso. Inclusive, ela chega a afirmar que seria melhor inclusive para ele. Podemos questionar que se, no sistema de punição do Kansas, a esta seria mesmo a ser melhor para o condenado, uma vez que não há qualquer trabalho de ressocialização para o crime em questão, e a pena de morte parece ser o destino certo de seu filho. Então, como explicar que uma mãe torce para que a polícia o encontre e que ele seja preso?

A explicação mais provável parece ser o fato de que o diálogo de fato fora reconstruído e que representa o sentimento da comunidade, mas não o sentimento verdadeiro de uma mãe. Ao contrário, o tom moralizador do discurso da criminalidade não teria o mesmo efeito. Pode ser uma certa crítica do próprio Truman Capote à naturalidade com que a pena de morte é encarada no Kansas, o fato é que – mesmo sem entrar na intencionalidade – o resultado que se observa é um discurso de legitimação de um poder instituído, construído secularmente por um saber hierárquico que reflete a autenticidade que a justiça representa.

Walther Hickock, pai de Dick, adota um discurso menos acusador ao filho, mas suas palavras também não revelam uma defesa mais ostensiva. Trata de descrever as habilidades do filho, como a tentar reduzir a participação do filho no que quer que tenha acontecido. A fala do pai apresenta uma relação tradicional entre pai e filho e também mostra um filho como tantos outros, destacando suas qualidades e descrevendo um pouco da relação com a família. Sr. Hickock diz sobre Dick:

Meu filho não tem nada de errado, Sr. Nye. – disse o Sr. Hickock. – Um atleta destacado – sempre no primeiro time da escola. Basquete! Beisebol! Futebol! Dick sempre foi o jogador principal. E bom aluno também, nota dez em várias matérias. História. Desenho mecânico. Queria ir para a universidade depois que acabou o ginásio, em junho de 1949. Ser engenheiro. Mas a gente não podia. Não havia dinheiro. Nunca tivemos dinheiro. Só temos quarenta e nove acres de terra; mal dá para viver, acho que Dick ficou sentido de não poder ir para a universidade. O primeiro trabalho dele foi com a Estrada de Ferro Santa Fé, em Kansas City. Setenta e cinco dólares por semana. Achava que dava para casar, então se casou com Carol. Ela só tinha dezesseis anos, ele nem dezenove. Eu achava que não ia dar certo. Não deu mesmo. (CAPOTE, 1980, pág. 197)

Depois destas palavras, Sra. Hickock, que havia sido pouco tolerante com o filho, redimiou-se ao projetar nos netos um pouco da alegria deixada por Dick, sem incluí-lo diretamente na sua referência:

Nossos netinhos são três meninos adoráveis, foi nisso que deu. E Carol é uma menina ótima. A culpa não é dela.

Dessa maneira, procura demonstrar que Dick teve boa base familiar, que cultivou uma família, mas mesmo assim isso não foi suficiente para mantê-lo dentro de uma norma aceitável dentro da sociedade. Apesar de o pai ter uma visão diferente e tentar procurar ver no filho uma figura humana comum e talvez justificar os desvios de comportamento a fatores externos ou até mesmo à fatalidade, no trecho seguinte ele assume que o filho tenha agido de modo ilegal ao passar alguns cheques sem fundo que, segundo o pai, foram seu único pecado. Sua fala nos mostra um pouco mais do comportamento de Dick e, ainda que de forma superficial, faz parte de um dos poucos momentos que o apresentam de acordo como as pessoas de suas relações o veem. O pai fala um pouco mais sobre o filho ao investigador Nye, tentando convencê-lo de que levava uma vida normal em família até bem pouco tempo:

Ele e Carol alugaram uma casa boa, compraram um carro caro, estavam sempre endividados. Embora logo o Dick estivesse ganhando ainda mais, dirigindo ambulância. Mais tarde, foi contratado por uma grande companhia de Kansas City, a Markl Buick Company. Como mecânico e pintor de carro. Mas ele e Carol viviam uma vida dispendiosa, comprando coisas que não podiam pagar, e Dick deu pra passar cheques. Continuo a achar que começou a fazer essas coisas por causa do desastre de carro. Bateu com a cabeça. Depois disso nunca foi o mesmo. Jogando, passando cheques sem fundos. Nunca tinha feito isso antes. Foi nessa época que começou a andar com outra mulher. A que fez com que ele se divorciasse de Carol, e que foi sua segunda mulher. (CAPOTE, 1980, pág. 197)

Da mesma forma que Perry tenta projetar no mundo à sua volta os problemas que o levaram a uma conduta pouco aceitável perante a sociedade, o pai de Dick tenta justificativas para os motivos que levaram Dick à prisão. Sr. Hickock ainda não sabe a extensão do problema em que Dick se metera e nem o que o espera no estado do Kansas. É o discurso do pai que ajuda a compor, não somente ao investigador, mas também – e talvez principalmente – ao leitor a personalidade do filho. A descrição em forma de lembranças que o pai utiliza para mostrar a vida ordinária que o filho levava assume os erros do filho, mas os apresenta com importância diminuída perante os fatos. Declara o Sr. Hickock:

Só porque uma mulher se interessa pela gente não é motivo para cair no laço. Bem, Sr. Nye, acho que o senhor sabe tanto quanto nós por que ele foi parar na prisão. Ficou trancado dezessete meses só porque levou emprestado um rifle de caça. Da casa de um vizinho aqui. Não importa o que os outros achem, ele não ia

roubar. Foi a ruína dele. Quando saiu de Lansing era um estranho para mim. Não se conseguia falar com ele. Achava que o mundo inteiro estava contra Dick Hickock. Até a segunda mulher o abandonou, pediu divórcio quando ele ainda estava preso. Mesmo assim, de uns tempos para cá parecia querer sossegar. Trabalhando na oficina mecânica de Bob Sands, lá em Olathe. Vivia aqui com a gente, deitava cedo, não violava o livramento condicional de modo algum. Vou dizer uma coisa pro senhor: estou com câncer, não tenho muito tempo de vida. Dick sabia disso. Pelo menos sabia que eu estava doente. Há um mês, antes de ir embora, ele me disse: “Papai, o senhor tem sido um bom pai pra mim. Nunca mais vou magoar o senhor”. Era sincero. No fundo é um bom menino. Se o senhor o visse no campo de futebol, ou brincando com os filhos, acreditaria em mim. Meu Deus, eu queria que Deus me dissesse o que aconteceu, porque eu não sei. (CAPOTE, 1980, pág. 198)

Sr Hickock recorre em várias oportunidades às características de Dick como um membro ativo de sua família, rapaz trabalhador, homem de família, como na tentativa de formar uma imagem que parecesse melhor aos olhos do investigador, como se ao descrevê-lo assim ele também recuperasse o que há de bom em seu filho. Mesmo quando se refere aos desvios de conduta, o faz numa perspectiva que acabava por diminuir seus atos e supervalorizar outros, como a cena que descreve Dick brincando com os filhos ou jogando futebol. Ao mesmo tempo que ajudam o leitor a situar-se dentro da narrativa e entender quem era Dick Hickock, a reconstrução nos mostra alguém com sonhos, anseios, dúvidas, uma vida em família. É uma maneira de fugir do estereótipo e mostrar mais um lado do sujeito em construção.

Em Olathe, Nye entrevistou o último patrão de Dick, cuja declaração nos ajuda a formar um pouco de sua personalidade e configurá-lo como alguém que trabalhava normalmente, tinha uma vida social ativa, frequentava os mesmos lugares que pessoas comuns e que, enfim, era uma pessoa comum, estava entre as centenas de pessoas que acordam todos os dias, fazem seus afazeres, compram coisas, passam cheques sem fundos, relacionam-se amorosa e profissionalmente. Dar essa visibilidade a um criminoso é uma maneira de conhecê-lo melhor e, por extensão, entender sua relação de subjetivação. Bob Sands diz o seguinte sobre Dick:

Sim, ele trabalhou aqui. De agosto até bem, não o vi mais depois de 19 de novembro, ou 20 talvez. Saiu sem dar aviso, sem mais nem menos. Não sei para onde foi nem o pai também.

Se eu me surpreendi? Claro. Caro que sim. Éramos mais ou menos amigos. Dick tem jeito, sabe? Pode ser muito simpático quando quer. Uma vez ou outra aparecia lá em casa. Uma semana antes de ir embora, recebemos umas pessoas em casa, uma festinha, e Dick trouxe um amigo, um rapaz de Nevada em visita – chamava-se Perry Smith. Tocava bem violão. Tocou e cantou um pouco e Dick entreteve a todos levantando pesos. Perry Smith era um sujeitinho pequeno, pouco mais de um metro e cinquenta de altura, mas conseguira levantar um cavalo. Não, não pareciam nervosos. Nenhum dos dois. Pareciam se divertir. O dia exato? Claro que me lembro. 13. Sexta-feira, 13 de novembro. (CAPOTE, 1980, pág. 199)

Este trecho acaba confirmando a visão que Sr. Hickock tinha do filho. O ex-patrão também mantinha certo apreço pelo empregado que, embora alguns deslizos financeiros e o gosto por mulheres e aventuras amorosas, era uma pessoa como outra qualquer. Avaliando que seu dia-a-dia era ordinário como boa parte da população e que ele mesmo o recebera várias vezes em sua casa, Sr. Sands reforça a ideia de que pessoas comuns também cometem crimes. A tese levantada por Capote e que começa a ser finalizada com o desenrolar da narrativa, de que o estereótipo forma o criminoso e que as justificativas encontradas no discurso tentam aproximá-lo de uma imagem previamente concebida aparecem com mais evidência nestes momentos em que outras pessoas formam a imagem de Perry e de Dick.

Todos parecem concordar que o crime não combina com Dick, pelo seu estilo de vida, por seus antecedentes e porque ele sempre passou uma imagem de bom moço, mesmo quando aplicava pequenos golpes no comércio. A imagem de Perry, entretanto, não passava a mesma confiança e a soma de seus traços físicos, suas limitações com as garotas, a infância problemática, a passagem pela polícia e a vida desregrada faziam-no um tipo melhor de assassino. Capote tenta demonstrar que esse discurso é anterior ao próprio crime, já que Perry se enquadra no rol de homens com propensão a matar e que carregam consigo uma marca que a própria história se encarregou de construir.

4.4 – Relatos autobiográficos

Um dia antes do julgamento de Perry Smith e Dick Hickock, um psiquiatra, referido no livro de Capote apenas como Dr. Jones, se ofereceu para examiná-los,

oportunidade em que os entrevistou separadamente durante duas horas. Ao fim da entrevista, foi solicitado a cada um deles que escrevesse uma declaração autobiográfica. Deve-se salientar as circunstâncias em que eles escreveram o referido texto: Estão separados um do outro, estão prestes a enfrentar seu primeiro – e talvez definitivo julgamento. Os enunciados emitidos pelos sujeitos buscam mais do que se constituir enquanto indivíduos, tentam explicar como chegaram até aqui e, de certa forma, justificar seus atos a partir de um relato autobiográfico. A intenção do Dr. Jones é muito mais produzir conhecimento a respeito do comportamento-padrão de alguns sujeitos do que conhecer de modo mais profundo os autores do crime em observação.

Sobre esse aspecto, Foucault (1997) lembra que esta é uma técnica comum na psiquiatria jurídica, utilizada secularmente. Uma observação pode ser feita a Pierre Riviere, onde vemos um criminoso que fala e que escreve. Mas, diferentemente de Lacenaire, em seu crime ele foi até o fim. Nesta parte de *Microfísica do Poder*, Foucault responde às questões formuladas pelo jornalista da *Magazine Littéraire*, cujo entrevistador comenta: “Já que é raríssimo que um camponês analfabeto ou semialfabetizado se dê o trabalho de escrever assim quarenta páginas para explicar e contar seu crime”. Ao que Foucault complementa:

É uma história absolutamente estranha. Pode-se dizer, no entanto, e isto me espantou, que nessas circunstâncias escrever sua vida, suas lembranças, o que lhe aconteceu, constituía uma prática da qual se encontra um grande número de testemunhos, precisamente nas prisões. Um certo Appert, um dos primeiros filantropos a percorrer uma quantidade de campos de trabalho forçado e de prisões, fez os detentos escreverem suas memórias, das quais publicou alguns fragmentos. Na América encontram-se também, neste mesmo papel, médicos e juizes. Era a primeira grande curiosidade com relação a estes indivíduos que se desejava transformar e, para cuja transformação, seria necessário produzir um determinado saber, uma determinada técnica. Esta curiosidade em relação ao criminoso não existia de maneira nenhuma no século XVIII, quando se tratava apenas de saber se o culpado havia realmente feito aquilo de que se lhe acusava. Uma vez estabelecido isto, o preço estava fixado.

Como se vê, o fato de solicitar que o próprio condenado – ou, ainda, muitas vezes apenas acusado – produza um texto sobre si cumpre muito mais a função de saciar a curiosidade dos observadores a respeito de como se comportam esses indivíduos do

que conhecê-los com o fim de melhorar seu julgamento. Psiquiatricamente, trata-se de buscar comportamentos-padrão para enquadrá-los ou não na categoria de loucos, dementes, doentes mentais incapazes de raciocinar e, portanto, não gozavam de pleno juízo, não podendo ser condenados à pena de morte, mas encaminhados para uma prisão-manicômio.

Uma outra observação que se faz é em relação à prisão como forma de recuperação dos sujeitos criminosos, cujo sucesso estava diretamente ligado ao conhecimento satisfatório a respeito dos indivíduos¹³ que estariam sendo transformados. Numa perspectiva transformadora, seria necessário conhecer com quem se estava lidando, e aí os comportamentos-padrão não surtiriam o mesmo efeito. Haveria a necessidade de um amplo processo de identificação, um controle rigoroso de hábitos, intenções e pensamentos, cuja manifestação sobre si ajudaria a compor um quadro de análise suficiente para acompanhar os encarcerados.

Entretanto, isso não se aplica a determinado caso, uma vez que a pena para o assassinato no estado do Kansas era a morte. O exame psiquiátrico serviria apenas para atestar a insanidade ou a sanidade dos envolvidos. O autor prossegue sua observação a respeito de Pierre Rivière:

A questão “quem é este indivíduo que cometeu este crime?” é uma nova questão. Ela não é suficiente, no entanto, para explicar a estória de Pierre Rivière. Porque Pierre Rivière, e ele o diz claramente, quis começar a escrever suas memórias antes de cometer seu crime. Não quisemos de maneira nenhuma fazer neste livro uma análise psicológica, psicanalítica ou linguística de Pierre Rivière, mas sim fazer aparecer a maquinaria médica e judiciária que cercou a estória. Em relação ao resto, deixamos a tarefa de falar aos psicanalistas e aos criminologistas. O que é espantoso é que esse texto, que lhes havia deixado sem voz na época, deixou-os no mesmo mutismo hoje.”

¹³ Vale lembrar que estes escritos produzidos pelos condenados teriam, indiretamente, o efeito de uma constituição de uma identidade. A hipótese de Foucault é de que o indivíduo não é o dado sobre o qual se exerce e se abate o poder. O indivíduo, com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos, multiplicidades, movimentos, desejos, forças.

Os observadores têm focado sua observação em dois aspectos, quando se analisa os escritos autobiográficos dos criminosos: ou são utilizados para verificar um suposto desequilíbrio mental capaz de modificar o diagnóstico sobre a sanidade, ou configuram-se como uma espécie de confissão, ainda que não sejam abordados em qualquer momento o crime em si ou a escala de culpabilidade dos acusados. Ao serem analisadas as condições sociais dos sujeitos, a infância, as relações com a família, o que pensam, como se relacionam com o mundo e, principalmente, como reagem frente a determinadas situações, os escritos autobiográficos acabam sendo muito mais um documento utilizado para o julgamento dos indivíduos do que para um melhor conhecimento a respeito dos indivíduos. Isso porque a observação centra-se apenas nos atos e nas circunstâncias em que esses atos foram constituídos e negligencia os sujeitos em formação nestes próprios procedimentos de escrita e, por extensão, nos enunciados que os constituem como sujeitos de uma relação social de poder.

O trecho a seguir representa o que Perry Smith escreveu sobre si, a um dia de seu primeiro julgamento:

Meu nome é Perry Smith e nasci a 27 de outubro de 1928 em Huntington, município de Elko, no Estado de Nevada, onde o diabo perdeu as botas, por assim dizer. Lembro-me que em 1929 nossa família se aventurara até Juneau, no Alaska. Na família havia meu irmão Tex Jr. (mais tarde mudou de nome para James porque achava ridículo ser chamado de “Tex” e acho que ele odiava meu pai quando era menino – culpa de minha mãe). Minha irmã Fern (e ela também mudou o nome – para Joy). Minha irmã Barbara. E eu... Em Juneau papai fabricou bebida clandestina (era na época da Proibição). Acho que foi nesse período que minha mãe se tornou amiga do álcool. Papai e mamãe começaram a brigar. Lembro de minha mãe “recebendo” marinheiros quando meu pai estava viajando. Quando ele chegou, começaram a brigar, e meu pai, após uma luta violenta, botou os marinheiros para fora e começou a bater na minha mãe. Eu estava morto de medo, todos nós, criança estávamos. Chorando. Tive medo porque pensei que meu pai fosse me machucar e também porque batia em minha mãe. Não entendia por que batia nela, mas senti que ela tinha feito alguma coisa muito errada... (CAPOTE, 1980, pág. 326)

A primeira parte do texto, como se vê, é realmente autobiográfica e fala de suas memórias de infância. Pelo trecho, se percebe um pouco do relacionamento entre Perry e os irmãos, a relação turbulenta com a mãe e a crise de relacionamento dos pais. Um

olhar mais ampliado e preocupado mostra elementos de uma subjetividade que forma o caráter e a personalidade do indivíduo, uma vez que a partir destes acontecimentos pode-se projetar as marcas que uma infância problemática causa no adolescente e no adulto traumático. Não resolver algumas questões de infância e não conseguir livrar-se de algumas passagens mais significativamente negativas projetam no Perry adulto um sentimento de vingança que passa repentinamente de um fatalismo declarado – não há como mudar o destino – para uma necessidade de autoafirmação.

Como em todas as memórias, os lugares onde se vive têm espaço destacado por trazerem à lembrança eventos relevantes. A relação que os sujeitos mantêm com os lugares gera uma memória afetiva bastante significativa, porque lembrar-se dos lugares onde se passou a infância, por exemplo, despertam uma infinidade de histórias que tiveram palco nestes ambientes. Remontar esses ambientes a partir de alguns enunciados ajuda a compreender em que momento e qual evento foi decisivo na construção de um criminoso em potencial. Quando, efetivamente, o indivíduo deixa de ser um sujeito “normal”, pertencente e obediente às normas, regras e leis da sociedade, e passa a ser um delinquente, constituído novamente a partir de seus atos e da lembrança sobre seus atos. No trecho a seguir, Perry relembra a ligação com o irmão e o tipo de sentimento que tinha por ele à época em que moravam na Califórnia.

Outro lugar de que me lembro vagamente é Fort Bragg, na Califórnia. Meu irmão tinha ganho uma espingarda de ar comprimido. Matou um beija-flor, depois ficou arrependido. Pedi que me deixasse atirar com a espingarda. Ele me empurrou dizendo que eu era muito pequeno. Fiquei com tanta raiva que comecei a chorar. Quando parei de chorar, fiquei com mais raiva de novo e de noite, quando a espingarda estava atrás da cadeira de meu irmão, eu peguei e encostei no ouvido dele e gritei BUM! Meu pai (ou minha mãe) me deu uma surra e me fez pedir desculpas. Meu irmão costumava atirar num enorme cavalo branco de um vizinho que cavalgava em frente de nossa casa, a caminho da cidade. O vizinho apanhou meu irmão e eu escondidos nos arbustos e levou a gente à presença de papai e nós levamos uma surra e tiraram a espingarda de meu irmão e eu fiquei muito satisfeito com isso!... É só o que eu me lembro de Fort Bragg... (Ah! A gente costumava pular de guarda-chuva num monte de feno no chão.) (CAPOTE, 1980, pág. 327)

As constantes brigas com o irmão mais velho resultam em um Perry indignado, com raiva, guardando rancores que futuramente viriam à tona em forma de uma vida desequilibrada. O senso de justiça, de acerto de contas que todo ser humano traz consigo esteve presente em Perry desde muito cedo e se manifestou das mais diversas maneiras nas relações familiares em que os irmãos disputam a importância na presença dos pais ou, ainda, quando buscam atitudes mais maduras, que os diferenciam entre si. Ter a liberdade ou a oportunidade de fazer certas coisas torna-os menos infantis e mais notados em família e na própria sociedade.

Acima, o simples fato de poder atirar com uma espingarda de pressão dá ao irmão uma situação de superioridade. Diminuído, Perry guarda a raiva como um sentimento que o ajuda a enfrentar a situação de desigualdade. Mais adiante, mostra-se impotente para agir em situações que o abalaram psicologicamente, como nas situações em que sua mãe recebia visitas com outros homens na ausência do pai. Não chegou a demonstrar raiva diante da situação, mas o fato de não poder se manifestar acabou revelando-se em uma mágoa que manteve até a morte da mãe.

Entretanto, o que chama mais a atenção é o pouco valor que Perry dá a essa passagem. Apesar de tê-lo marcado profundamente, o modo como registra isso em seu relato autobiográfico diminui um pouco a importância que isso poderia ter tido, como se fosse algo a ser esquecido, algo que não valesse a pena ser lembrado. Ao mesmo tempo em que ele busca este acontecimento entre tantos outros a que poderia fazer uma alusão, mostra certa imprecisão de detalhes que podem sugerir um desinteresse pelo assunto. Mas, ao ser selecionado, indica que foi relevante para compor a lembrança que tem da mãe e como lembra-se da situação muito tempo depois do acontecido:

Me lembro depois, vários anos mais tarde, quando moramos na Califórnia. Nevada? Me lembro de um episódio entre minha mãe e um negro. Durante o verão nós crianças dormíamos na varanda. Uma das camas ficava bem debaixo da janela do quarto de mamãe e papai. Todos nós demos uma boa olhada através da cortina e vimos o que estava acontecendo lá dentro. Papai tinha contratado um negro (Sam) para fazer uns “servicinhos” na fazenda, ou granja, enquanto ele trabalhava na estrada. Costumava chegar tarde da noite num caminhão modelo A. Não me lembro direito da ordem dos acontecimentos, mas acho que papai sabia ou suspeitava do que estava acontecendo. Papai e mamãe acabaram se separando e mamãe nos levou todos para San Francisco. Ela fugiu com o

caminhão e todas as lembranças que trouxera do Alasca. Acho que isso foi em 1835 (?)...(CAPOTE, 1980, pág. 327)

A sequência do texto mostra o início da vida de criminalidade, em que os relatos deixam evidente uma ligação entre a base familiar desestruturada e sua vida nas ruas. Como se trata de um texto entendido como um discurso de subjetivação, talvez esta aproximação entre a falta de um melhor relacionamento com a família, a separação dos pais e o sentimento de inferioridade em relação aos irmãos apareça supervalorizado. O que se pode inferir é que o próprio Perry estabelece esta causalidade, atribuindo em diversas passagens lembranças do comportamento da mãe ou da conduta do pai. Na referida passagem também relaciona o modo como era tratado nas casas de correção por um declarado problema nos rins que o faziam urinar na cama. Ele registra em diversas oportunidades que sofrera maus tratos porque acordava com o colchão molhado. O ato constante de humilhação acabou produzindo, segundo ele próprio, um comportamento arredio e vingativo. Apesar de não demonstrar uma reação violenta às humilhações, seus textos autobiográficos registram o desejo de vingança, motivado por uma série de atitudes que as pessoas tinham consigo. Como aparece mais detalhado no trecho a seguir:

Em Frisco eu vivia metido em complicações. Comecei a andar com uma turma, todos mais velhos do que eu. Minha mãe estava sempre bêbada, nunca em condições de prover e cuidar de nós. Eu era livre e selvagem feito um coiote. Não havia lei ou disciplina que me mostrasse o que era certo e o que era errado. Eu fazia o que bem entendia – até que pela primeira vez encontrei encrencas. Eu vivia entrando e saindo das casas de Correção, muitas vezes por fugir de casa e por roubar. Lembro de um lugar onde me mandaram. Meus rins não eram grande coisa e eu fazia pipi na cama todas as noites. Era humilhante para mim, mas não podia me controlar. A inspetora me batia e me xingava na frente de todos os meninos. Ela costumava vir de noite ver se eu tinha molhado a cama. Levantava o lençol e me batia furiosamente com um cinto de couro negro – me arrancava da cama pelos cabelos e me arrastava até o banheiro e jogava água fria em mim e me dizia para eu me lavar e também lavar os lençóis. Cada noite era um pesadelo. Mais tarde ela achava graça em passar uma espécie de unguento no meu pênis. Era insuportável. Ardia terrivelmente. Mais tarde foi despedida. Mas nunca mudei de ideia a respeito dela e do que eu gostaria de fazer com ela e com todas as pessoas que riam de mim. (CAPOTE, 1980, pág. 328)

O fato de escrever que “nunca mudei a ideia a respeito dela e do que eu gostaria de fazer com ela e com todas as pessoas que riam de mim” aponta para um comportamento psicológico que guardou, durante muito tempo, este sentimento de inferioridade que se materializaria mais tarde como forma de vingança com a própria sociedade. Neste trecho, nota-se claramente – como, aliás, em todas as passagens em que Perry toca no assunto – que não há arrependimento ou tentativa de atenuar a atitude pela qual vem sendo julgado, mas uma maneira de confessar um comportamento, uma conduta, quase em forma de desabafo, mas sempre relacionando a outras pessoas ou ao comportamento de outras pessoas para com ele. Termos como “humilhante”, “livre e selvagem”, “pesadelo”, “insuportável” e “terrivelmente” aumentam o realismo do que se conta e acabam provocando um sentimento de raiva inerente ao personagem. Por outro lado, ao admitir que passou por várias instituições de correção por fugir de casa e por roubar demonstra que seu discurso não tem sempre o caráter autoprotetor.

Ao revelar e admitir o motivo das internações, Perry também registra o porquê de suas atitudes. Isso fica evidente em passagens como “*minha mãe estava sempre bêbada, nunca em condições de prover e cuidar de nós. Eu era livre e selvagem feito um coioite.*” O fato de ter uma mãe bêbada e ausente e de ser livre e selvagem como um animal silvestre deixa que seu livre-arbítrio decida seu destino e que, moldado pelo mundo de delinquência em que vive, sua atitude era natural e esperada pela própria sociedade.

A expressão “*não havia lei ou disciplina que me mostrasse o que era certo e o que era errado. Eu fazia o que bem entendia – até que pela primeira vez encontrei encrencas*” segue a mesma lógica. O fato de reconhecer que não era submetido à disciplina alguma mostra sua consciência em relação a uma sociedade da disciplina e que o fato de não estar sujeito a ela o transformou num delinquente, pois isso o levou a “entrar em encrencas”. Perry conhecia a sociedade da disciplina – escola, casas de correção, regras de convívio, obediência familiar – mas a destituição da família, o abandono da escola e a vida nas ruas lhe dotaram muito mais de um instinto de sobrevivência do que de uma conduta regida pelas regras da sociedade, pelas normas, por uma moral ou uma ética. De certa forma, o narrador mostra que a delinquência,

neste contexto, não representava uma escolha, mas um caminho natural a que esses indivíduos são conduzidos.

No seu relato, Perry demonstra não saber conviver muito com regras, e ainda registra a complicada relação com o pai. Quando entra para a Marinha Mercante, vê como se estrutura o poder nas instituições e como a instrução faz diferença na vida das pessoas. Registra de um modo irônico que quanto mais instruído ficava mais alimentava o ódio e a amargura que sentia pelos outros. Até certo ponto ingênuo, acaba colocando no papel uma autoavaliação negativa sobre sua própria personalidade, levando à dedução de que aquela era sua verdadeira identidade: rancorosa, violenta, irracional em alguns momentos e que, ao agir por impulso, não mede a consequência de seus atos. O trecho a seguir demonstra um pouco desta observação, a partir de uma aceitação de seu sentimento de inferioridade, evidenciado em diversas oportunidades pelo discurso do narrador e que agora reaparece sob sua própria autenticação:

Gostava de meu pai, mas às vezes este amor e este afeto deixavam meu coração como o ar deixa um balão de borracha. Sempre que não tentava entender meus problemas. Me dar um pouco de atenção e ouvir minha voz e minha responsabilidade. Aí eu tinha que me afastar dele. Com dezesseis anos entrei para a Marinha Mercante. Em 1948 entrei para o Exército – o encarregado de alistamento me deu uma oportunidade e melhorou meu teste. Desse dia em diante comecei a compreender a importância de uma boa instrução. Só incentivou a amargura e o ódio que sentia pelos outros. Comecei a brigar. Joguei um policial japonês de uma ponte dentro d'água. Fui julgado em corte marcial por ter destruído um café japonês. Nova corte marcial em Quioto, no Japão, por ter roubado um táxi japonês. Passei quase quatro anos no Exército. Tive várias explosões de ira quando estive no Japão e na Coreia. Fiquei quinze meses na Coreia, daí me mandaram de volta para os Estados Unidos – e obtive reconhecimento especial por ser o primeiro veterano da Guerra da Coreia a voltar para o território do Alasca. Muita publicidade, fotografia no jornal, viagem paga de avião para o Alasca, tudo... Encerrei o serviço militar em Forte Lewis, no Estado de Washington. (CAPOTE, 1980, pág. 329)

No trecho acima, Perry mostra muito bem esta face desequilibrada de sua personalidade, o que nos ajuda a entender *quem* cometeu o crime, ou seja, como o sujeito reconhecidamente homicida se constituiu como sujeito de seu próprio discurso.

Brigas, roubos, desentendimentos, acessos de raiva descritos pelo próprio personagem como “*várias explosões de ira*”. Passo a passo, a narrativa vai mostrando *quem é*, como reage e como se comporta face aos problemas, como convive em sociedade e como as relações de poder afetam sua personalidade, sua índole e moldam suas atitudes em diferentes fases da vida.

A proposta pela escrita autobiográfica, encaixada neste momento da narrativa, tira a análise de um discurso socialmente construído do sujeito em questão e aproxima o leitor de uma descrição menos mediada, de uma autoanálise como metodologia de escrita e a partir da formação de enunciados sociais, proferidos não por um discurso de poder, mas que revela essas mesmas estratégias de poder. De certa forma, comprova a tese de Foucault sobre a ação estratégico do poder na sociedade punitiva, uma vez que o é na construção do próprio personagem que aparecem essas marcas do aparelhamento do poder e, ainda, no reconhecimento das estruturas do poder pelos enunciados enquanto forma punitiva. Perry encaminha-se para o final do texto sobre si articulando ele mesmo – como se fosse uma aceitação – os fatos anteriores com o acontecimento de que estaria sendo julgado em breve. Pelo modo como trata os fatos e da maneira que encadeia os acontecimentos, a prisão e a iminente condenação são uma decorrência natural de toda sua vida. Perry prossegue:

Fui condenado a uma pena entre cinco e dez anos, roubo e fuga da prisão. Senti-me injustiçado. Fiquei amargurado na prisão. Quando fui solto – era pra me encontrar com meu pai no Alasca – não fui: continuei a trabalhar uns tempos em Nevada e Idaho – fui para Las Vegas e até o Kansas, onde me meti na situação em que estou atualmente. Não tenho mais tempo para continuar. (CAPOTE, 1980, pág. 329)

O que se percebe é que do mesmo modo que aceita sua situação de sujeito das circunstâncias, sente-se injustiçado pelo destino a que foi exposto. Talvez aceite que a sociedade produza dois tipos de indivíduo: os que seguem as regras e por estarem sujeitos a ela travam uma luta entre si e os princípios da sociedade; e os que subvertem as regras e estão sujeitos às penalidades da sociedade. De qualquer modo, seu pensamento é fatalista na essência: o destino obedece não a uma escolha, mas a uma decorrência. Por outro lado, vê injustiça na materialização de sua penalidade e sentir-se

injustiçado é a tônica de seu comportamento. O personagem que se apresenta revolta-se com seu destino, mas pouco faz para reduzir as consequências sobre ele.

Ao final do texto que produziu sobre si, Perry acrescentou um P.S.:

Gostaria de falar com o senhor novamente. Muita coisa que não lhe disse pode interessar. Sempre sinto uma impressionante satisfação quando estou ao lado de pessoas com um sentido da vida e uma noção de responsabilidade para levar adiante seus propósitos. Senti isso no senhor e na sua presença. (CAPOTE, 1980, pág. 329)

Perry se dirigia ao psiquiatra, Dr. Jones, com quem gostaria de conversar novamente. Quer mostrar-se mais como indivíduo, quer revelar-se mais sentimental, quer explicar melhor os motivos que levaram a tal comportamento, tem necessidade em desabafar, em abrir-se diante de alguém em quem pode confiar. A abordagem do texto e seu teor nos dão uma ideia, ainda que bastante genérica, do que pensa e de quem é Perry Smith... Sua escrita parece mais intensa e preocupada em revelar uma identidade desconhecida, dar ao conhecimento alguém que só foi visto pela ótica da Justiça ou numa posição de assujeitamento. Talvez compreendesse ser aquela uma oportunidade de ouro para mudar o conceito que ele próprio tinha de si. Aceitar sua condição de criminoso não fora tão difícil, mas nota-se em seu discurso uma preocupação em acertar as coisas, pôr tudo em seu devido lugar.

Isso faz dele um personagem intrigante e muito bem trabalhado pela narrativa de *A Sangue Frio*. Capote soube ler esses indícios e, melhor, conseguiu organizar esses dados de maneira que, primeiro, desconstrói a visão dos criminosos a partir de um estereótipo e, segundo, mostra esses criminosos sendo construídos pelo seu próprio discurso em oposição com um discurso social sobre a delinquência. A intensidade de sua escrita nos revela um personagem também intenso, cujas ocorrências determinam seu futuro e os acontecimentos presentes na própria narrativa.

Dick Hickock, entretanto, não escreveu com a mesma intensidade do companheiro. A narrativa ainda registra que ele parou muitas vezes, para ouvir o que os jurados comentavam sobre ele. Disperso, dava a impressão de que não estava concentrado no que fazia e, ainda mais, passava a ideia de que aquilo não representava nada importante. Entretanto, seu depoimento, em letras estilizadas, como uma chuva

caindo de banda, terminou antes que a corte suspendesse os trabalhos do dia. Diz o documento autobiográfico escrito por Dick:

Tentarei contar tudo o que sei a meu respeito, embora meus primeiros anos me pareçam vagos – até meu décimo aniversário. Os anos de escola foram iguais aos dos outros meninos. Briguei, namorei, e outras coisas naturais a um menino em fase de crescimento. A vida em casa era normal também, mas, como já disse antes, quase nunca me deixavam sair do meu quintal para brincar com os outros. Meu pai sempre foi muito severo conosco nesse sentido. Também tinha de ajudar meu pai em casa... Só me lembro de uma discussão importante entre meu pai e minha mãe. Não me lembro sobre o quê... Uma vez meu pai me comprou uma bicicleta, não tinha menino mais orgulhoso que eu naquela cidade. Era uma bicicleta de menina, adaptada para menino por ele mesmo. Ele pintou ela toda, parecia novinha em folha. Mas eu tinha uma porção de brinquedos quando era pequeno, uma porção, considerando a situação financeira de meus pais. Éramos meio pobres. Nunca ficamos na miséria, mas à beira dela várias vezes. Papai dava muito duro e fazia o possível para sustentar a família. Mamãe sempre trabalhou. A casa estava sempre arrumada e tínhamos sempre roupa limpa. (CAPOTE, 1980, pág. 330)

O texto representa a infância ordinária de um menino simples, cuja vida “normal”, no seio de uma família comum, aponta para um relacionamento sem grandes problemas, sem maiores implicações. Escola, namoro, a relação com os pais, situação econômica difícil e pais que sempre trabalharam. Uma criança que precisou ajudar em casa e que, mesmo sem estar na miséria, muitas vezes passou por apertos financeiros. Não se pode deduzir se esta escrita tem a intenção de fazer uma ligação com a vida desregrada de Dick no que se relaciona a dinheiro, compras a prazo e cheques sem fundo que assumiria adiante e motivo das maiores dores de cabeça da família. Entretanto, o fato de registrar logo no início do texto a situação financeira da família parece uma justificativa à sua ganância e a relação que manteve com o dinheiro, a ambição demonstrada nas narrações e a constante preocupação com mostrar-se mais esperto que os outros, tirar vantagens de pequenos golpes aplicados no comércio.

No trecho a seguir, vemos a relação de Dick com o pai, a primeira namorada, a escola e sua relação com os esportes, como aliás havia sido destacado anteriormente pelo seu pai e por aqueles que o conheciam. Escreve Dick:

Lembro que papai costumava usar aqueles quepes antiquados em forma de coroa, e me fazia usar também, e eu não gostava nada... No ginásio saí-me muito bem, com notas acima da média no primeiro e no segundo ano. Daí comecei a relaxar um pouco. Tinha uma namorada. Era uma menina boazinha, nunca tentei nada de mais com ela, apenas nos beijávamos um pouco. Era um namoro saudável... Na escola participei em todos os esportes e, ao todo, recebi nove letras. Basquete, futebol, corrida e beisebol. Meu último ano foi o melhor. Nunca tive namorada fixa, saía com quantas podia. Foi quando tive minha primeira relação com uma menina. Claro que eu dizia para os outros que tinha uma porção de garotas... Recebi ofertas de duas universidades para jogar por elas, mas não frequentei nenhuma. (CAPOTE, 1980, pág. 331)

A imagem é uma preocupação constante de Dick Hickock. Por imagem, podemos entender tanto sua aparência física – tinha sucesso com as mulheres e gabava-se disso – quanto à representação de sua imagem na sociedade. Tinha uma constante dedicação à estética, aos cabelos, ao rosto, às roupas. Também registra o seu relacionamento com as pessoas que o cercam, seus chefes nos empregos, as garotas com as quais se relacionam. Nas primeiras linhas, Dick está mais concentrado em mostrar uma boa imagem para o psiquiatra e, talvez para os jurados e até mesmo para o juiz, do que remontar uma história que ajude a entender a formação de seu caráter e o como os principais eventos têm relação com o assassinato da família Clutter.

No texto que constrói sobre si, como podemos observar no trecho a seguir, Dick faz questão de evidenciar os trabalhos por onde passou, como era visto pelos outros, o casamento, tudo constrói a imagem de um cidadão comum: a escola, a boa família, pais que trabalham e sustentam a casa, uma namorada, um casamento e a consequente formação de um lar como constituinte de um homem como qualquer outro. Até registrar seu problema com a pedofilia, do qual ele faz questão de escrever que não se orgulha, como se o relato que escreve pudesse absolvê-lo de seu passado:

Depois de me formar fui trabalhar na Estrada de Ferro Santa Fé e fiquei lá até o inverno seguinte quando me despediram. Na outra primavera arrumei emprego na Companhia de Motores Roark. Estava lá havia já três quando tive um desastre com um dos carros da companhia. Fiquei vários dias no hospital com contusões generalizadas no crânio. Nessas condições, não conseguia emprego, portanto fiquei quase todo inverno desempregado. Nesse meio tempo, tinha encontrado uma garota

e me apaixonado por ela. O pai dela ficou uma fúria até saber que ela estava grávida. Depois de casar, comecei a trabalhar num posto de gasolina perto de Kansas City. Trabalhava das oito da noite às oito da manhã. Às vezes minha mulher ficava comigo a noite inteira – tinha medo que eu dormisse, então vinha me ajudar. Daí eu tive uma oferta da Perry Pontiac que aceitei com prazer. Era boa, embora não fosse muito dinheiro – setenta e cinco dólares por semana. Eu me dava bem com os colegas, o patrão ia com a minha cara. Trabalhei lá durante cinco anos... Foi nessa época que comecei a fazer algumas das piores sujeiras da minha vida. (CAPOTE, 1980, pág. 331)

As “piores sujeiras de sua vida” eram o gosto por meninas mais jovens, numa relação direta com a pedofilia. Usa os trechos a seguir para revelar este segredo, mas o faz mais em forma de confissão e de arrependimento do que de outra maneira:

Sei que é errado. Mas na época não parei pra pensar se era certo ou errado. A mesma coisa que roubar. Parece um impulso. Uma coisa que eu nunca lhe falei a respeito do caso Clutter é essa. Antes de entrar naquela casa, sabia que tinha uma menina lá. Acho que o meu principal motivo por que fui parar lá não era para roubar e sim para estuprar a menina. Pensava muito nisso. Foi porque eu não quis dar pra trás depois de começado. Mesmo quando vi que não havia cofre. Tentei alguma coisa com a menina quando estive lá. Mas Perry não me deixou. Espero que ninguém venha a saber disso a não ser o senhor, já que não falei nem com o advogado. Há outras coisas que eu deveria ter dito, mas tenho medo de que meu pessoal saiba. Porque eu tenho mais vergonha dessas coisas (que fiz) do que de morrer enforcado... (CAPOTE, 1980, pág. 332)

Esta passagem revela o motivo pelo qual, mesmo com tantos motivos para que os dois criminosos desistissem do que haviam planejado, Dick levou o combinado até o fim: sabia da existência de uma garota e persistiu no planejado porque pretendia estuprá-la. Ao escrever “sei que é errado”, mostra uma pequena consciência a respeito de seus atos, mas não o suficiente para assumir declaradamente que sua atitude foi fundamental para a execução da família Clutter. Em momento algum admite a culpa publicamente, com expressões como “foi minha obstinação que acabou provocando a morte da família”. Pelo contrário, busca sempre apoiar suas atitudes em algo que não pode controlar. Mostra-se, neste trecho, completamente diferente do que a narrativa de Capote apresenta no decorrer do livro, nos enunciados que o constituem como o sujeito que planejou o crime desde o começo.

A seguir, busca uma explicação para este comportamento, que se fosse levado à apreciação dos jurados, com certeza serviria como agravante e não como atenuante. Por isso, pede sigilo e “espera que ninguém venha a saber disso a não ser o Dr. Jones”. Talvez por isso, explique o acidente, os constantes desmaios depois desse dia, as hemorragias no nariz e no ouvido, como se todo o desequilíbrio fosse provocado pela colisão que sofrera. Achou interessante contar como se divorciou da mulher, em mais uma prova de que tinha orgulho de suas aventuras amorosas, na mesma intenção que relaciona o fim do casamento ao começo de uma vida diferente que, como consequência, o levou à prisão. De certa forma, mostra uma aceitação de que a destituição do lar mudou seu futuro e a nova vida acabou tirando-lhe a liberdade, quando escreve:

Tive algumas doenças. Acho que eram resultado do desastre de carro. Desmaios, uma vez ou outra, hemorragias do nariz e do ouvido. Tive uma dessas crises na casa de uma família chamada Crist – que mora perto da casa de meus pais. Não faz muito, um pedaço de vidro me saiu da cabeça. Bem do canto do olho. Meu pai me ajudou a tirar... Acho que devo contar as coisas que levaram ao meu divórcio, e as coisas que me levaram à prisão. Começou em 1957, no início do ano. Minha mulher e eu morávamos num apartamento em Kansas City. Eu tinha deixado o emprego da companhia de automóveis e tinha montado oficina própria... Alugava a garagem de uma mulher com uma nora chamada Margaret. Conheci essa moça num dia enquanto trabalhava, fomos tomar café juntos. O marido era fuzileiro naval, estava fora. Resumindo uma longa história, comecei a andar com ela. Minha mulher pediu divórcio. Passei a achar que nunca tinha gostado de verdade de minha esposa. Se tivesse, não teria feito as coisas que fiz. Portanto não lutei contra o divórcio. (CAPOTE, 1980, pág. 332)

O final de seu relato quase chega a ser fatalista, mas pode ser entendido como última cartada para livrar-se da pena de morte ou, pelo menos, melhorar sua imagem diante dos olhos dos jurados. Como atribui ao fim do casamento as demais ocorrências que o levaram pela primeira vez à prisão, tenta parecer uma pessoa comum, alguém que tendo passado por uma separação mudasse de vida por consequência da perda da referência da família. Por indicação do advogado, conta a verdade, talvez não para elucidar o acontecido ou para mostrar-se verdadeiramente como ele é, provavelmente com o objetivo de tirar qualquer vantagem do julgamento – por menor que fosse essa

vantagem. O texto registra essa explicação, ao mesmo tempo que narra as consequências de seu divórcio:

Comecei a beber, fiquei bêbado quase que um mês inteiro. Negligenciei os meus negócios, gastei mais do que ganhava, passei cheques sem fundos e, por fim, a penitenciária... Meu advogado me disse para falar a verdade, que o senhor poderia me ajudar. Como sabe, eu preciso de ajuda. (CAPOTE, 1980, pág. 332)

Reconhecer que precisa de ajuda pode ser o primeiro passo do arrependimento, mas não é necessariamente essa a consequência natural da formulação deste documento. Como se pôde observar, Dick é mais breve, mais econômico que o amigo e não mostra muito de sua personalidade enquanto escreve sobre si. Fica mais preso aos acontecimentos do que aos movimentos que o levaram a protagonizar tais acontecimentos. Fica mais preso às consequências de seus atos do que a seus atos em si. Descreve mais como as coisas aconteciam à sua volta foram responsáveis pela situação do que aceita esta situação como sendo provocada por suas atitudes. De qualquer forma, Dick constrói uma narrativa autêntica sobre si e que nos ajuda a entender um pouco mais seus motivos e, o que é mais importante, *como* esse sujeito é construído na narrativa, visto que a maior parte das observações do autor enquanto narrador recaem sobre a personalidade de Perry Smith.

CAPÍTULO 5

O CENÁRIO DA PRISÃO COMO PUNIÇÃO INSTITUCIONAL

5.1 – Da punição generalizada ao sistema de vigilância

Deleuze (1988, pág.33) afirma que Foucault nunca encarou a escritura como um objetivo, como um fim. E acrescenta: “Foucault sempre soube pintar quadros maravilhosos como fundo de suas análises”. Pensando nisso, talvez possamos entender *Vigiar e Punir* como o processo de uma análise, o procedimento de um exame, e não um texto conclusivo *sobre* a delinquência, sobre os suplícios e as penas modernas ou sobre o que pensa a sociedade a respeito dos condenados. Talvez seja esta uma inquietação metodológica: escrever um texto a não servir a este ou aquele propósito, mas construir uma análise sobre um cenário que se apresenta em transformação, “pintar o quadro” como forma de procedimento, método.

De certa forma, Michel Foucault explica como os textos sobre a delinquência reforçam uma visão unilateral que se tem sobre a própria criminalidade, usando como ponto de partida a gênese das penas impostas aos indivíduos: os suplícios. A partir daí, discorre sobre como, historicamente, passou-se de uma sociedade da punição para uma sociedade da vigilância, em que a prisão representa o aparelhamento do Estado que legitima não só a vigilância, mas também a violência e o controle sobre o corpo. Foucault também trabalha o fracasso do sistema penitenciário enquanto método regenerador e salienta que a solidão deve ser usada como um instrumento positivo de reforma.

Em *Vigiar e Punir*, Foucault destaca algumas particularidades do período das punições severas ao corpo. Entretanto, não nos interessa investigar *o que* representaram as punições, mas *como* elas aparecem descritas e narradas na obra de Michel Foucault. Em certa medida, Foucault molda a maneira que os acontecimentos históricos são apresentados para obter um caminho mais claro à sua reflexão, à ideia de que há, na história das punições de corpo, uma herança e um aprendizado que potencializam a prisão como forma de punição da liberdade do indivíduo. Ao encerrar as punições na

morte, lembra Foucault, a intenção do sistema de punição era a exemplaridade. Ao abandonar os suplícios mas ainda considerar a morte como uma sentença de boa representatividade aos olhos tanto da sociedade – que de certa maneira legitimava as punições para proteger seus bens e sua integridade diante dos delinquentes – quanto dos criminosos – que se viam coagidos a não praticar a delinquência, pela certeza e eficácia da punição.

5.2. – *A fabricação de delinquentes*

A Sangue Frio, de Truman Capote, entre tantas observações, apresenta uma teoria de que a prisão é muito mais aparelhamento ao crime, a partir da reprodução de um modelo de indivíduo sem valor à sociedade, um fracasso moral e ético, a quem não há caminho senão o das ruas e o do crime, do que ressocialização ou transformação. Como o internamento afasta o indivíduo da família e priva-o de condições melhores de vida, reduz sua atividade sexual e sua individualidade, a volta à sociedade quase nunca tem êxito. Salvo exceções, a preocupação do Estado tem sido apenas a punição ao autor do crime, não a preparação para sua volta ao meio da sociedade.

Por um lado, a falta do hábito produz o estranhamento no grupo fora da prisão, assim como o estereótipo do ex-presidiário pode ser mais relacionado a alguém que ainda está no mundo do crime do que a alguém que tenta nova vida. Não há perspectivas a quem acabou de cumprir sua pena: conviver com seus iguais é muito mais seguro, menos discriminatório e a única chance de ser “ele mesmo”. Como adianta Foucault, “a partir do momento que alguém entrava na prisão se acionava um mecanismo que o tornava infame e, quando saía, não podia fazer senão voltar a ser delinquente. A prisão profissionalizava” (FOUCAULT, 1979, pág. 133).

Para desenvolver o contexto em que se chegou à sociedade da punição generalizada reduzindo-se a gravidade e a publicidade dos castigos, Foucault apresenta um raciocínio que tem como fio condutor a relação estabelecida entre os sujeitos. No estudo da prisão como instituição, Foucault abandona o critério tradicional dos efeitos negativos da repressão da criminalidade, definido pelas formas jurídicas e delimitado pelas consequências da aplicação da lei penal, para pesquisar os “efeitos positivos” da

prisão na sociedade, como tática política de dominação orientada pelo saber científico, que define a moderna tecnologia do poder de punir, e que é caracterizada pelo investimento do corpo por relações de poder.

A prisão enquanto instituição representa historicamente, na visão de Foucault (1979, pág. 42) “não só um instrumento de apropriação, um meio de coerção, mas diretamente uma força de riqueza”. Esta força de riqueza legitima o Estado como detentor de um direito sobre o indivíduo e, com o passar do tempo, se transforma em algo lucrativo para o poder e uma obrigação custosa para quem está subordinado a este poder. Isso explica uma ligação de proximidade entre a justiça e a força das armas. A imposição da justiça acaba gerando um poder de coação que não pode ser questionado, que deve ser (e é) aceito como tal por todas as sociedades contemporâneas a partir de uma herança do sistema feudal vigente na Idade Média.

Com o aparecimento de uma ordem judiciária constituída, o poder público ganha uma espécie de procuração popular, algo que poderia ser aplicado “justamente” e era assegurado “autoritariamente” pelo poder das armas. Assim, o aparelhamento das forças armadas em torno do poder judiciário lhe confere mais do que uma autoridade, mas uma aceitação. A opinião pública acaba transferindo ao Estado a tarefa de justiça e, em consequência disso, reforça a autoridade inerente ao poder obtido a partir da força da coação.

A situação do isolamento – natural em uma sociedade de vigilância – se dá pela coerção, mas também é reforçada por uma aceitação de uma condição por parte do próprio preso: o discurso produzido pelo Estado em torno do mendigo, do vagabundo, do criminoso é sempre um discurso direcionado à aceitação desta situação. À medida que estes indivíduos representam uma ameaça à propriedade privada, lhes são impostas uma série de penalidades, que têm função muito mais ideológicas do que propriamente a finalidade de uma suposta justiça. O isolamento destes sujeitos garantiria uma vida mais tranquila a quem detém a propriedade e que, segundo esta lógica, é o único lado que tem a perder na sociedade.

As prisões passam a desempenhar o papel de um aparelho de enclausuramento. A função deste aparelho, além de se configurar em um espaço propício ao isolamento

das pessoas do convívio em sociedade, também é impedir a circulação de um discurso de resistência ao próprio sistema. Sem este discurso, tudo o que circula na sociedade tem o tom da clandestinidade, da não autenticidade. Assim, uma vez dentro dos presídios, os delinquentes são facilmente controlados. Fora, não têm alternativa senão operar de acordo com o que está previsto pelas relações sociais, que operam de acordo com certas normas.

5.3 O caminho da reincidência

Deleuze (1988) lembra que *Vigiar e Punir* dá um novo passo no que se refere à necessidade de enclausurar e controlar os delinquentes. Ele sustenta que a prisão seria a formação de um meio (o meio carcerário) e de um conteúdo (o prisioneiro). Entretanto, a prisão não se refere apenas à palavra que a designa, nem a um significante de que seria o significado. Remete a palavras e conceitos completamente diferentes, como a própria delinquência ou o delinquente, que exprimem uma nova maneira de enunciar as infrações, as penas e os sujeitos.

O meio penal, nesta perspectiva, passa a enunciar os crimes e os castigos em função da defesa da sociedade e não mais de uma vingança de um soberano, mas a prisão é uma nova maneira de agir sobre os corpos e vem de uma perspectiva totalmente diferente das perspectivas do direito penal. Deleuze nos coloca à reflexão:

A prisão, por seu lado, diz respeito ao visível: ela não apenas pretende mostrar o crime e o criminoso, mas ela própria constitui uma visibilidade, um regime de luz antes de ser uma figura de pedra, define-se pelo “Panoptismo”, isto é, por um agenciamento visual e um meio luminoso do qual o vigia pode ver tudo sem ser visto, no qual os detidos podem ser vistos, a cada instante, sem se verem a si próprios (torre central e células periféricas). (DELEUZE, 1988, pág. 42)

Deleuze continua sua observação a respeito do que escreve Foucault sobre a instituição da prisão, refletindo que certamente a prisão enquanto forma do conteúdo tem ela própria seus enunciados e seus regulamentos. Isso porque o direito penal enquanto forma de expressão, enunciados de delinquência, tem seus conteúdos. Para o

autor, as duas formas não param de entrar em contato, insinuando-se uma dentro da outra, cada uma arrancando um segmento da outra: “o direito penal não para de remeter à prisão, de fornecer presos, enquanto a prisão não para de reproduzir a delinquência, de fazer dela um objeto e de realizar os objetivos que o direito penal concebia de outra forma (defesa da sociedade, transformação do condenado, modulação da pena, individualização).

Deleuze prossegue, salientando que a forma apresenta-se em dois sentidos: forma ou finaliza matérias; forma ou finaliza funções e dá a elas objetivos. Não só a prisão, mas também o hospital, a escola, o quartel, a oficina são matérias formadas e, de certa forma é aceito na sociedade que punir é uma função formalizada, assim como cuidar, educar, disciplinar, fazer trabalhar. A forma do Panoptismo, para Foucault, não é mais “ver sem ser visto, mas impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer” (DELEUZE, 1988, pág. 43).

Nota-se a função do discurso da criminalidade ou da delinquência adotado a partir de procedimentos-padrão de determinados sujeitos. O efeito é muito mais controlar e adaptar uma pena a um tipo padrão de comportamento do que atribuir uma tarefa recuperadora. O julgamento não se importa com a maneira como o sujeito vai voltar à sociedade depois de cumprir a sua pena, pois está interessado a impor-lhe a pena de acordo com o comportamento demonstrado e com base em uma regra, uma tabela de equivalência, mesmo que o efeito prático desta prisão seja a potencialização de um sujeito criminoso.

Foucault (1997) lembra que a prisão, peça essencial no conjunto das punições, marca um momento importante na história da justiça penal: seu acesso à humanidade. Essa nova legislação define o poder de punir como uma função geral da sociedade, que é exercida da mesma maneira sobre todos os indivíduos. Acrescenta Foucault:

Uma justiça que se diz “igual”, um aparelho judiciário que se pretende “autônomo”, mas que é investido pelas simetrias das sujeições disciplinares, tal é a conjunção do nascimento da prisão, “pena das sociedades civilizadas”. (FOUCAULT, 1997. pág. 195)

O autor usa o termo “obviedade da prisão” para referir-se à instituição segundo a qual conhecemos todos os seus inconvenientes, sabe-se que é perigosa e quase sempre inútil, representando, na sua visão, uma “detestável solução” da qual não se pode abrir mão para a segurança da sociedade. Lembra o autor que a obviedade da prisão se fundamenta em primeiro lugar na privação da liberdade. Assim, a pena representa o mesmo sentimento para todos. Melhor que a multa, a prisão é o castigo igualitário. Assim define Foucault:

Obviedade econômico-moral de uma penalidade que contabiliza os castigos em dias, em meses, em anos e estabelece equivalências quantitativas delitos-duração. Daí a expressão tão frequente, e que está tão de acordo com o funcionamento das punições, se bem que contrária à teoria estrita do direito penal, de que a pessoa está na prisão para “pagar a sua dívida” A prisão é “natural”, como é “natural” na nossa sociedade o uso do tempo para medir as trocas. (FOUCAULT, 1997. pág. 196)

Entretanto, Foucault nos alerta que não foi essa obviedade que a consolidou como instrumento eficaz de punição e controle. Havia a necessidade de mostrar à sociedade um resultado prático, um papel suposto de aparelho para transformar os indivíduos. Foi esse duplo funcionamento que, segundo o autor, lhe deu imediata solidez. Por isso, o autor ressalta que a prisão não foi primeiro uma privação da liberdade a que se tenha agregado uma função técnica de correção. Ao contrário, ela foi desde o início uma “detenção legal”, encarregada de um acompanhamento corretivo, ou, como lembra Foucault, “uma empresa de modificação dos indivíduos que a privação da liberdade permite fazer funcionar no sistema legal”. (FOUCAULT, 1997. pág. 196)

Com o passar do tempo, a prisão passou a ter essa função de “reformatório social”, mesmo sendo claro a todos que esta função transformadora não obteve êxito na sociedade. Foucault questiona, durante sua obra, mesmo a essência da finalidade reformatora do indivíduo. E alega que desde muito cedo começaram a surgir as primeiras críticas a respeito da prisão e de seus métodos. Foucault explica que as prisões não diminuem a taxa de criminalidade, ao contrário: pode aumentá-la, multiplicá-la, inclusive a taxa de crimes hediondos parece estável ou, pior, aumenta com a instituição da prisão. Ele ainda reforça destaca que a detenção comprovadamente provoca reincidência: depois de sair da prisão, se têm mais chance que antes de voltar a ela, uma

vez que os condenados são, em proporção considerável, antigos detentos. (FOUCAULT, 1997, pág. 220)

Levemos em consideração o quadro sobre o crime que condena Perry Smith e Dick Hickock em *A Sangue Frio*. Ambos são reincidentes, passaram certo tempo na prisão. Perry e Dick conheceram-se na prisão. Anteriormente, Dick fora companheiro de cela de Floyd Wells, que havia trabalhado para a família Clutter e garantia que Herb era um homem muito rico e que provavelmente guardava dinheiro em casa. Não demoveu Dick da ideia do roubo quando este perguntou da existência de um cofre.

O tempo que ambos passaram presos em Lansing foram utilizados para planejar o assalto na fazenda dos Clutter. O aparelhamento da prisão provoca uma tentativa de liberdade definitiva, que não pode ser obtida a partir de um trabalho e de uma vida “dentro das normas” da sociedade. A única alternativa viável parece ser comprar a liberdade, obtendo uma grande quantia de dinheiro de um modo mais rápido, ainda que arriscado. Foucault lembra que a prisão não pode deixar de fabricar delinquentes, e fabrica-os pelo tipo de existência que faz os detentos levarem, pois provoca uma série de situações em que estes indivíduos ficam em desvantagem em relação à sociedade. A prisão, entre outras implicações, provoca:

Que fiquem isolados nas celas, ou que lhes seja imposto um trabalho inútil, para o qual não encontrarão utilidade, é de qualquer maneira não “pensar no homem em sociedade; é criar uma existência contra a natureza útil e perigosa”; queremos que a prisão eduque os detentos, mas um sistema de educação que se dirige ao homem pode ter razoavelmente como objetivo agir contra o desejo da natureza? A prisão fabrica também delinquentes impondo aos detentos limitações violentas; ela se destina a aplicar as leis, e a ensinar o respeito por elas; ora, todo o seu funcionamento se desenrola no sentido do abuso de poder. (...) A prisão torna possível, ou melhor, favorece a organização de um meio de delinquentes, solidários entre si, hierarquizados, prontos para todas as cumplicidades futuras.

(FOUCAULT, 1997. pág. 222)

O autor ainda lembra que as condições dadas aos detentos libertados os condenam fatalmente à reincidência, porque estão constantemente sob a vigilância da polícia ou porque têm designação de domicílio ou porque não podem permanecer em

certos locais. A prisão também fabricaria delinquentes, de acordo com Foucault, ao fazer cair na miséria a família do detento. Seus familiares, privados de trabalho e da dignidade da família, acabam na mendicância ou cometendo pequenos delitos para garantir a sobrevivência.

Caímos, então, na crítica de Foucault, para quem o sistema penal é definido como instrumento de gestão diferencial da criminalidade, e não da supressão da criminalidade. Foucault nos pergunta como a prisão marginal da sociedade feudal – ainda sem caráter punitivo – se transforma na principal forma de castigo da sociedade capitalista? A resposta seria por meio da disciplina, conceito fundamental na obra de Foucault, que a define como uma teoria materialista das ideologias nas sociedades capitalistas. De acordo com esta visão, a disciplina é a própria microfísica do poder, instituída por controle e sujeição do corpo, com o objetivo de tornar o sujeito dócil e útil.

Os princípios da disciplina são constituídos pelo método de adestramento dos corpos: a vigilância hierárquica, a sanção normalizadora e o exame. Na concepção de Foucault, o Panóptico de Bentham seria o melhor exemplo de dispositivo de poder disciplinar, porque representaria o princípio de uma nova autonomia política, como mecanismo de disciplina aplicado na construção de um novo tipo de sociedade, em penitenciárias, fábricas, escolas etc. e que permite a organização da sociedade conforme táticas de poder, com redução da força política e ampliação da força útil dos sujeitos submetidos a estratégias de poder.

5.4 A exemplaridade da punição

Em *A Sangue Frio*, a discussão recai sobre a pena de morte e sobre o futuro dos acusados. Um outro discurso produzido sobre os acusados – já tendo confessado seus crimes, a discussão se daria em torno da sentença a ser pronunciada: pena de morte ou prisão perpétua? – e que só aparece na reconstrução discursiva de Truman Capote é o laudo elaborado pelo Dr. Jones, o psiquiatra que examinou os dois e quem solicitou um relato autobiográfico, como vimos anteriormente. Os trechos a seguir, em que o Dr. Jones expõe sua avaliação sobre a sanidade mental dos dois acusados, só pode ser

encontrada no livro de Truman Capote, visto que em seu depoimento limitou-se a responder as perguntas de defesa com um SIM e um NÃO. Isso porque a lei do Kansas não permitia mais do que um sim ou um não como resposta.

No capítulo anterior, vimos que o Dr. Jones, psiquiatra designado para elaborar o laudo de sanidade a respeito dos dois acusados, realizou uma entrevista individual com ambos os envolvidos. Como metodologia para melhor embasar sua análise, solicitou que ambos produzissem um texto de próprio punho de caráter autobiográfico. Os referidos textos foram analisados no capítulo anterior da presente tese. O que se pretende avaliar aqui é a impressão que Dr. Jones teve do indivíduo e que não foi levada em consideração em seu julgamento, mais preocupado em encontrar o referido comportamento-padrão dos acusados, é a indecisão sobre o domínio dos acusados sobre suas faculdades mentais. Dr. Jones estava em dúvida em relação ao seu diagnóstico de sanidade sobre Perry Smith e Dick Hickock. Réus confessos, ambos dependiam do laudo psiquiátrico que atestasse insanidade mental para escapar da pena de morte.

Capote escreve que, se o Dr. Jones pudesse falar mais, era isto o que teria testemunhado sobre Dick Hickock:

Richard Eugene Hickock possui uma inteligência acima do normal, aprende com facilidade novas ideias e possui vasto cabedal de informações. É uma pessoa alerta para os acontecimentos em torno de si e não mostra sinais de confusão mental ou desorientação. Pensa organizadamente e com lógica e parece travar bom contato com a realidade. Embora eu não tenha encontrado os sinais usuais de danos orgânicos ao cérebro – perda de memória, formação de conceito concreto, deterioração intelectual –, a hipótese não pode ser deixada completamente de lado. Teve sérios ferimentos na cabeça e concussões com várias horas de inconsciência, em 1950 – fato verificado por mim nos arquivos dos hospitais. Disse que tem crises de perda de consciência, períodos de amnésia e dores de cabeça desde aquele tempo, e grande parte de seu comportamento antissocial ocorreu nesta época. Nunca realizou os testes médicos que provariam definitivamente se existem ou não restos de danos cerebrais. Testes médicos definitivos são indicados antes que uma avaliação completa possa ser feita... (CAPOTE, 1980, pág. 351)

Em primeiro lugar, vale uma consideração a respeito do que não está no texto, mas que tem relação com a escolha narrativa, ou melhor, com a reconstrução ficcional de Truman Capote. O próprio texto registra que o médico psiquiatra, Dr. Jones, não pôde falar mais e “se” pudesse, teria dado este testemunho. A pergunta que fica no ar, já que se torna impossível descobrir apenas com a leitura do livro, é se o Dr. Jones escreveu estas impressões em um suposto laudo ou se estas foram as suas palavras em depoimento posterior ao próprio autor. A segunda hipótese nos é melhor aceita, em virtude de apresentar uma relação com a metodologia de escrita de Truman Capote, que tomou a maior parte dos dados coletados a partir de entrevistas diretas com as fontes envolvidas.

Também pode-se chegar a esta conclusão pelo fato de que não há qualquer referência no livro que diga que este trecho foi escrito pelo médico psiquiatra, ou que fora encontrado em algum lugar ou que, ainda, tenha sido anexado ao material produzido para o julgamento. Se o texto fosse encontrado ou levado a Capote em uma depoimento ou numa parte do processo de julgamento, o autor teria feito esta referência, o que acabou não acontecendo. A observação do Dr. Jones sobre Dick prossegue:

Hickock mostra sinais de anormalidade emocional. O fato de saber o que estava fazendo e continuar a fazê-lo é possivelmente a demonstração mais clara. É impulsivo em suas ações, capaz de agir sem pensar nas consequências ou no desconforto futuro para si ou para os outros. Não parece capaz de aprender com a experiência, mostra um padrão inusitado de períodos intermitentes de atividade produtora seguida de ações nitidamente irresponsáveis. Não tolera os sentimentos de frustração da mesma maneira que uma pessoa mais normal consegue, e tem grande dificuldade de libertar-se destes sentimentos, a não ser através de atividade antissocial...

Ao registrar que Hickock não recebe bem o sentimento de frustração, tendo dificuldades de para livrar-se deles e, ainda, demonstrando comportamento antissocial, o texto dá mostras de um julgamento por padrão, que busca enquadrar um certo tipo de comportamento em um certo grupo de indivíduos capazes ou não de avaliar conscientemente seus atos. A presente avaliação tem como norma informações anteriores sobre casos em que sujeitos com histórias de vida semelhante cometeram crimes com gravidade correspondente.

Podemos revelar, ainda, que o Dr. Jones, apresentado aos jurados e à corte de julgamento como “médico especialista no campo da psiquiatria”, precisou limitar-se a responder às perguntas de modo afirmativo ou negativo, sem justificar sua resposta e, em consequência disso, sem manifestar sua dúvida. Capote prossegue com o relato que Dr. Jones faria sobre Dick Hickock:

Secretamente subestima-se a si próprio, sente-se inferior aos outros e sexualmente inadequado. Estes sentimentos parecem supercompensados através de sonhos de riqueza e poder, tendência a se gabar de suas conquistas, gastar dinheiro a rodo quando tem, e uma insatisfação com o progresso lento e normal que poderia esperar dum emprego... Sente desconforto nas relações com os outros e uma inabilidade patológica de formar e manter ligações pessoais. Embora alegue padrões morais, ele parece não se influenciar por eles em suas ações. Resumindo: apresenta características típicas do que em psiquiatria se poderia chamar de caráter seriamente tumultuado. É importante salientar que se tomem medidas para se eliminar a possibilidade de danos orgânicos, cerebrais, uma vez que, presentes, poderiam ter influenciado substancialmente seu comportamento durante os últimos anos e na época em que o crime foi cometido”. (CAPOTE, 1980, pág. 352).

O laudo que nunca foi considerado pela corte de julgamento deixa claro, ao final, a recomendação do psiquiatra: que sejam feitos novos exames para eliminar a possibilidade de danos orgânicos e cerebrais em Dick Hickock, pois, caso isso seja diagnosticado, tais componentes teriam influenciado seu comportamento e, inclusive, seriam determinantes para a execução do crime em julgamento. Esta recomendação não foi considerada pela corte, que seguiu normalmente seus trabalhos e, ao interrogar o psiquiatra, o advogado de defesa de Hickock conseguiu que Dr. Jones apenas respondesse que “creio que dentro das definições usuais o Sr. Hickock diferenciava o bem do mal”.

Mais adiante, Dr. Jones é questionado a respeito de Perry Smith:

– Baseado em suas conversas e seus exames de Perry Edward Smith, é capaz de dizer se ele sabia a diferença entre o bem e o mal na época do delito de que trata este processo?

Mais uma vez a corte advertiu a testemunha:

– Tem uma opinião? Responda sim ou não.

– Não.

Entre alguns murmúrios de surpresa, o advogado de defesa de Perry também surpreendido, disse:

– O senhor pode declarar ao júri por que não tem uma opinião?

(CAPOTE, 1980, pág. 354)

Entretanto, não lhe foi permitido que explicasse por que não havia opinião formada, pelo impedimento legal anteriormente referido. Mas, se o psiquiatra pudesse ter explicado, este seria o teor de seu testemunho:

Perry Smith mostra sinais evidentes de uma séria perturbação mental. Sua infância, conforme ele me relatou, eu verifiquei nos arquivos das prisões, foi marcada pela brutalidade e pelo pouco caso de ambos os pais. Parece ter crescido sem diretriz, sem amor e sem jamais ter absorvido qualquer noção fixa de valores morais... É uma pessoa orientada, superalerta para as coisas que se passam à sua volta e não mostra sinais de confusão. Possui inteligência acima do comum, dispõe de uma boa quantidade de informações, considerando seu baixo nível de instrução... Duas características de sua personalidade sobressaem como particularmente patológicas. Primeiro: sua orientação paranoide quanto ao mundo; suspeita e desconfia de todos, tende a se sentir discriminado pelos outros e sente que são injustos e não o compreendem. É excessivamente sensível a críticas e não tolera que riam dele. (CAPOTE, 1980, pág. 354)

O temperamento explosivo de Perry Smith é uma recorrente na narrativa de Truman Capote que, entretanto, nunca a apresenta isoladamente. Sempre há um motivo, sempre há algo que o impulsiona como causa presente em sua mais profunda essência. É como se o comportamento agressivo fosse uma reação natural de um sujeito que sofre as consequências do mundo a seu redor e só pode manifestar-se dessa maneira. É claro que em determinada medida Perry tem aos olhos do narrador uma superexposição, talvez motivada pelo tipo de personagem que se descreve. Ele não é o tipo clássico de criminoso ou um ladrão de qualquer tipo. Apresenta características diferenciadas, que lhe conferem tipificação comum a certos indivíduos, mas em contrapartida suas descrições fragmentadas ao longo do romance nos revelam, aos poucos, um indivíduo se constituindo.

A seguir, as conclusões do psiquiatra registram um pouco mais de sua personalidade e ajudam na cadeia de enunciados cuja relação estabelece um criminoso em constituição. Destaque para o universo de símbolos que reforçam uma estandartização de um sujeito que sofre diretamente os efeitos das relações de poder. Capote usa o depoimento que o psiquiatra faria, se pudesse, para evidenciar que os únicos discursos que circulam sobre os sujeitos são aqueles que reproduzem o estereótipo e que legitimam o discurso predominante sobre a criminalidade. Se fosse levado em consideração, o laudo formado pelo psiquiatra poderia interferir na definição da pena que seria atribuída pelo crime. É possível concordarmos com Foucault, para quem esses discursos circulam como modo de reforçar o funcionamento do que ele chama de “diagrama”.

Para Foucault, um diagrama é a exposição das relações de forças que constituem o poder. O autor explica que o diagrama, ou a máquina abstrata, é o mapa das relações de forças, mapas de densidade, de intensidade, que procede por ligações primárias que não podem ser localizadas e que passa a um só instante em todos os pontos, “ou melhor, em toda a relação de um ponto a outro”. (DELEUZE, 1988, pág. 46).

Capote continua nas observações que Dr. Jones faz a respeito da entrevista e do que observara a respeito de Perry:

Sente logo desprezo ou insulto no que os outros dizem e frequentemente interpreta mal as observações bem intencionadas. Sente grande necessidade de amizade e compreensão, mas reluta em confiar nos outros e, quando o faz, espera ser mal entendido ou mesmo traído. Ao avaliar a intenção e os sentimentos dos outros, sua capacidade de separar a situação real de suas próprias projeções mentais é bastante pobre. Quase sempre generaliza todas as pessoas como hipócritas, hostis e merecedoras de tudo que fizer a elas. Semelhante a este primeiro traço está o segundo: um ódio sempre presente, difícil de controlar e facilmente detonado quando se sente enganado, menosprezado ou julgado inferior pelos outros. Em grande parte, seus ódios, no passado, foram dirigidos à imagens de autoridade – pai, irmão, sargento, encarregado do livramento condicional – e levaram-no várias vezes ao comportamento violento. Tanto ele quanto seus conhecidos sabem desses ódios que, segundo ele, “crescem em seu íntimo” e também do seu péssimo controle sobre eles. Quando dirigido a si mesmo, esse ódio toma a forma de

suicídio. A força desproporcionada de sua ira e sua capacidade de controlá-la ou canalizá-la refletem fraqueza primária da estrutura de sua personalidade... (CAPOTE, 1980, pág. 354)

As observações do Dr. Jones poderiam girar em torno de conclusões clínicas, mas são baseadas principalmente num consenso entre os conhecidos de Perry. Os traços de violência, o ódio que demonstra em diversas circunstâncias e o rancor que guarda como sentimento que move seu desejo de vingança são traços que podem ser concluídos a partir de outras passagens narradas por Truman Capote. Esta segunda parte não mostra avaliações mais aprofundadas, frutos de uma observação essencialmente psiquiátrica, o que começa a ser notado na parte inicial de suas considerações. Capote faz o registro sobre essas conclusões:

Além desses traços, o indivíduo demonstra ligeiros sinais precoces de desordem na maneira de pensar. Tem dificuldade em organizar o pensamento, não consegue esquadrinhá-lo ou sintetizá-lo, envolvendo-se demasiado e às vezes perdendo-se em detalhes. Alguns de seus pensamentos refletem uma qualidade “mágica”, um descaso da realidade... Teve poucas relações emocionais com os outros, as quais foram incapazes de vencer pequenas crises... Excetuando um pequeno círculo de amigos, não tem sentimentos para com os outros e dá pouco valor à vida humana. Este desprendimento emocional e sua frouxidão em algumas áreas provam sua anormalidade mental. Seria necessário um exame mais extenso para um diagnóstico psiquiátrico preciso, mas a estrutura atual de sua personalidade é muito aproximada da reação de um paranoico esquizofrênico. (CAPOTE, 1980, pág. 356)

Entretanto, nenhum dos laudos chegou a ser lido durante o julgamento e sequer foi levada em consideração a hipótese de insanidade. A narrativa de *A Sangue frio* ainda apresenta uma conclusão do Dr. Joseph Satten, da clínica Meninger, de Topeka, no Kansas, pesquisador que produzia trabalho semelhante na área da psiquiatria criminal. Dr. Satten considerou fortemente a ideia de que o crime provavelmente não teria ocorrido não fosse pela interferência da disputa dos dois autores. Afirmou que, na essência, tinha sido um ato de autoria de Perry Smith, que se enquadra perfeitamente naquele tipo de assassino descrito num estudo sobre desordens da personalidade, intitulado *Assassinato sem Motivo Aparente*.

Em síntese, a tese apresentada no estudo defende que a psicopatologia desses assassinos forma ao menos uma síndrome específica. Esses indivíduos, em geral, possuem uma predisposição para sérios lapsos no controle do seu ego – o que torna possível a expressão aberta de violência primitiva, gerada em experiências prévias e, agora, inconscientes e traumáticas. Como se vê, é o caso em que Perry Smith se enquadra perfeitamente, tomando-se como parâmetro todas as descrições, considerações, análises e depoimentos que se fazem dele ao longo do romance em questão.

O estudo conduzido pelo Dr. Satten reforça a formação de um comportamento-padrão para os assassinos, que ajuda a montar o perfil de Perry Smith enquanto alvo do julgamento pelo assassinato da família Clutter. O estudo também chega a algumas conclusões importantes, analisando o passado dos envolvidos em assassinatos brutais, sem motivo aparente, a exemplo do caso em julgamento. O resultado do estudo aponta as seguintes indicações:

Apesar da violência em suas vidas, todos tinham do seu próprio ego a seguinte imagem: eram fisicamente inferiores, fracos e inadequados. Cada um deles revelava um alto grau de inibição sexual. A todos eles as mulheres adultas pareciam criaturas ameaçadoras e, em dois casos, havia perversão sexual declarada. Todos, também, haviam temido em seus primeiros anos serem considerados “maricas”, fisicamente subdesenvolvidos ou doentios... Nos quatro casos, havia prova histórica de estados alterados de consciência, frequentemente ligados a explosões de violência. (CAPOTE, 1980, pág. 358)

Por mais que se busque fugir da formação de um indivíduo modelo, a montagem do romance leva ao pré-julgamento pelo estereótipo, talvez buscando uma maneira de questionar essa própria situação. Dr. Satten pode representar o discurso conhecido a respeito dos delinquentes, imagem anteriormente formada de assassinos desta natureza. Para isso, traça vários paralelos entre Perry Smith e os sujeitos de seu estudo. As circunstâncias do crime encaixam-se perfeitamente no conceito de “assassinato sem motivo aparente”. Outras comparações mostram semelhança entre Perry Smith e os casos analisados pelo estudo, como narrado a seguir:

Em todos os casos, havia prova de extrema privação emocional nos primeiros anos de vida. Esta privação pode envolver a

ausência prolongada ou recorrente do pai ou da mãe, ou de ambos, uma vida familiar caótica na qual os pais não eram conhecidos, ou uma rejeição frontal da criança pelo pai ou pela mãe, sendo a criança criada por outras pessoas. (...) Suas relações com os outros eram de natureza pobre e fria, devido à solidão e ao isolamento. Sentiam com pouca intensidade. As outras pessoas eram pouco reais para eles no sentido de um sentimento afetoso ou mesmo de raiva. (...) O potencial assassino pode ser ativado, especialmente se algum desequilíbrio já se encontra presente, quando a futura vítima é inconscientemente percebida como figura-chave de alguma configuração traumática de seu passado. O comportamento, ou mesmo a simples presença desta figura, acrescenta uma tensão ao equilíbrio de forças que resulta numa súbita e extrema descarga de violência, semelhante à explosão de uma espoleta numa carga de dinamite. (CAPOTE, 1980, pág. 360)

A série de combinações que ligam Perry Smith a um tipo clássico de criminoso é uma prova de que o julgamento não só técnico, mas o julgamento moral parte de um conceito concebido anteriormente, que considera uma classificação de um certo tipo de sujeito passível de ter cometido o crime. Na passagem anterior, vemos que também a condição de isolamento foi fundamental para a formação desta identidade, somada a uma série de condições dadas *a priori*. E que as relações estabelecidas na prisão foram fatores determinantes no planejamento e na execução do crime.

Apesar de estarem em livramento condicional, Perry e Dick correm o risco e voltam ao Kansas. Não houve recuperação, não houve preparação para a volta à sociedade. A cultura da prisão não leva em conta a necessidade de adaptação dos indivíduos nem a recuperação de seu caráter. Ao contrário, a prisão fundamenta-se na metodologia da repressão, agindo sobre os indivíduos de maneira a projetar uma ideia de culpa nos criminosos, e exercer sobre ele uma espécie de poder legitimado pelo Estado.

Foucault lembra que a passagem histórica da punição à vigilância é um momento fundamental na história da repressão. “É o momento que se percebeu ser, segundo a economia do poder, mais eficaz e mais rentável vigiar que punir” (pág. 130). Esse período corresponde à formação de um novo exercício de poder. O autor defende que a partir do momento em que a prisão se constituiu sob a forma de vigilância, secretou seu próprio alimento, isto é, a delinquência. Ele sustenta o seguinte raciocínio:

Minha hipótese é que a prisão esteve, desde a origem, ligada a um processo de transformação dos indivíduos. Habitualmente se acredita que a prisão era uma espécie de depósito de criminosos, depósito cujos inconvenientes se teriam constatado por seu funcionamento, de tal forma que se teria dito ser necessário reformar as prisões, fazer delas um instrumento de transformação dos indivíduos. Isto não é verdade: os textos, os programas, as declarações de intenção estão aí para mostrar. Desde o começo a prisão deveria ser um instrumento tão aperfeiçoado quanto a escola, a caserna ou o hospital, e agir com precisão sobre os indivíduos. O fracasso foi imediato e registrado quase ao mesmo tempo que o próprio projeto. Desde 1820 se constata que a prisão, longe de transformar os criminosos em gente honesta, serve apenas para fabricar novos criminosos ou para afundá-los ainda mais na criminalidade. Foi então que houve, como sempre nos mecanismos de poder, uma utilização estratégica daquilo que era um inconveniente. A prisão fabrica delinquentes, mas os delinquentes são úteis tanto no domínio econômico como no político. Os delinquentes servem para alguma coisa. Por exemplo, no proveito que se pode tirar da exploração do prazer sexual: a instauração, no século XIX, do grande edifício da prostituição, só foi possível graças aos delinquentes que permitiram a articulação entre o prazer sexual cotidiano e custoso e a capitalização. (FOUCAULT, 1979, pág. 198)

5.5 - *A punição máxima*

Como vimos anteriormente, a sociedade deixou de ostentar os suplícios à medida que não cumpriam mais com sua finalidade de espetáculo. O que vale ser ressaltado é que a redução dos suplícios públicos, tal como narrados por Foucault, eliminam não só o espetáculo, mas também o domínio sobre o corpo se extingue. Pelo menos é esta a visão que a sociedade passa a ter do sistema judiciário, o que traz como efeito, nos delinquentes, o fenômeno segundo o qual não é mais necessário mostrar a imposição da pena, mas garantir que ela seja imposta de algum modo. Assim, apenas a certeza da punição já afastaria os delinquentes da prática de um novo delito. O poder passa a operar por estratégia, e o sistema de punições conduzido pelo judiciário é o que materializa essa estratégia.

Essa nova fase das punições tem, então, o objetivo de não mais tocar no corpo, ou tocar o mínimo possível. E, ainda assim, para não atingir algo que é o corpo

propriamente dito, mas sua liberdade, algo inerente ao indivíduo. Foucault marca com propriedade essa distinção na maneira de punir:

Dir-se-á: a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a servidão de forçados, a interdição de domicílio, a deportação – que parte tão importante tiveram nos sistemas penais modernos são penas “físicas”: com exceção da multa, se referem diretamente ao corpo. Mas a relação castigo-corpo não é idêntica ao que ela era nos suplícios. O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. (pág.14)

Isso quer dizer que qualquer que seja o instrumento punitivo – e aqui está se analisando a morte como resultado deste novo ato de punir – ele precisa ser preciso, rápido, eficiente. Precisa garantir, de um lado, uma morte certa e rápida, sem dúvida, sem a possibilidade do erro; e de outro, que sua representatividade cênica enquanto espetáculo seja pública. Não mais a publicidade do suplício como espetáculo, mas uma punição pública em que seja conhecido tanto seu acusado quanto o crime e as circunstâncias em que se dará a execução. A existência do ritual, dos atores, do local onde se desenrola a cena, vai não só tornar a execução legítima como vai perpetuar a necessidade do ato de se punir.

O discurso da delinquência ganha importância, uma vez que todo o conhecimento prévio que se tem sobre os delinquentes em si são potencializados em forma de sentença no momento do julgamento e da determinação da pena. Não é somente *aquela* criminoso que está sendo julgado, mas o tipo de crime como um todo e, por extensão, os criminosos em si, num discurso que encontra eco no seio da sociedade. Um dos motivos pelos quais isso acontece é o que podemos chamar de discurso da delinquência, como escreve Foucault (1979).

Sobre o discurso criminológico, Foucault deixa claro que ele é utilitário, serve a um único propósito: o de legitimar-se a si próprio.

(...) Tem-se a impressão de que o discurso da criminologia possui uma tal utilidade, de que é tão fortemente exigido e tornado necessário pelo funcionamento do sistema, que não tem nem mesmo necessidade de se justificar teoricamente, ou mesmo simplesmente de ter uma coerência ou uma estrutura. Ele é inteiramente utilitário. E creio que é necessário procurar

por que um discurso “científico” se tornou tão indispensável pelo funcionamento da penalidade no século XIX. Tornou-se necessário por este álibi, que funciona desde o século XVIII, que diz que se impõe um castigo a alguém, isto não é para punir o que ele fez, mas para transformá-lo no que ele é. (FOUCAULT, 1979, pág.138)

Podemos avançar neste pensamento, uma vez que fica claro que o ato de atribuir juridicamente uma pena, ou seja, proclamar a alguém uma condenação, atirá-lo na prisão, ou mesmo simplesmente aplicar-lhe uma multa é um ato que não tem mais qualquer significação. Sustenta Foucault que, a partir do momento em que se suprime a ideia de vingança, atributo do soberano lesado em sua própria soberania pelo crime, a punição só pode ter significação numa tecnologia de reforma. E os juízes, sem saber e sem se dar conta, passaram, pouco a pouco, de um veredicto que tinha ainda conotações punitivas (originadas pelo suplício na Idade Média), a um veredicto que não podem justificar em seu próprio vocabulário, a não ser na condição de que seja transformador do indivíduo.

Mas os instrumentos que lhes foram dados, a pena de morte, outrora o campo de trabalhos forçados, atualmente a reclusão ou a detenção, sabe-se muito bem que não transformaram. Daí a necessidade de passar a tarefa para pessoas que vão formular, sobre o crime e sobre os criminosos, um discurso que poderá justificar as medidas em questão. (FOUCAULT, 1979, pág.139)

Nota-se que é no campo do discurso que o poder das instituições é legitimado. Primeiramente, porque não interessa ao julgamento a vida pregressa dos acusados, *quem* eles são, mas *o que* foi feito por eles. O discurso do juiz leva em conta a interpretação que este tem das representações simbólicas que cercam o crime, objetivamente, e a leitura da condenação não constitui outro sujeito que não o sujeito autor daquele ato, culpado por aquele crime. Não está em jogo quem são os indivíduos ou que tipo de discurso pode ser conhecido a partir do julgamento, visto que todo acusado carrega um maior ou menor grau de culpabilidade pelos seus atos, e que o contexto destes atos é algo dado pelo discurso da própria criminalidade.

Assim, punir pelo *que* foi feito e condenar o corpo à morte rápida torna-se legítimo, em oposição ao suplício em praça pública. É “mais humano”, “livra o corpo da dor”, “uma só morte por condenado”, “obtida de uma só vez e sem recorrer aos

suplícios longos” é algo bem mais aceitável aos olhos da sociedade e, por conseguinte, cristizador de uma nova moral.

A decapitação pelo instrumento da guilhotina serve a todos estes propósitos, atende a todos esses apelos da sociedade. No sistema antigo, o suplício se transformava em uma péssima experiência para a família do condenado, que sofria juntamente com o sofrimento do corpo. A morte na guilhotina é, agora, o castigo apenas para o condenado, uma vez que a decapitação, pena dos nobres, é a menos infamante para a família do criminoso:

A guilhotina utilizada a partir de março de 1792 é a mecânica adequada a tais princípios. A morte então é reduzida a um acontecimento visível, mas instantâneo. Entre a lei, ou aqueles que a executam, e o corpo do criminoso, o contato é reduzido à duração de um raio. Já não ocorrem afrontas físicas; o carrasco só tem que se comportar como um relojoeiro metuculoso. (pág. 16).

Podemos notar o caráter aberto, não conclusivo e extremamente reflexivo que este pequeno trecho representa. Tem o efeito de sintetizar a passagem de um sistema de punição a outro, ainda tendo como consequência a morte e mostra, por meio de um texto que combina diversos elementos narrativos, como se dá a aceitação da pena de morte. Visto num comparativo com o que se tinha, a guilhotina serve como uma bela alternativa, ainda que o preço a ser pago seja a morte de um homem – mas, quem está preocupado em *quem* acaba pagando este preço?

Este é um questionamento visível na observação proposta por Foucault. Alguns elementos revelam esta interrogação, como a linguagem que transcende o próprio discurso. As escolhas textuais compõem uma brilhante metanarrativa, que tem como efeito muito mais do que a possibilidade de reflexão simples e pura. Ao contrário, o resultado do texto é uma reflexão dada *a priori*, que tem como alvo da investigação o cenário em que se legitima o poder exercido na estratégia da punição com a morte. Os termos escolhidos para este investimento são simples, diretos e demonstram justamente este resultado: não há mais o contato físico entre a justiça e o condenado; a guilhotina representa a execução fria da lei, a pena justa que a sociedade assume como legítima; o carrasco é um operário do sistema; sua precisão soa como cuidado, esmero,

preocupação com o todo e com a lisura do processo; e, por fim, até mesmo a família e o próprio condenado dão-se por satisfeitos: a guilhotina eleva os criminosos à qualidade de nobres.

O parágrafo a seguir sedimenta este discurso, unifica o pensamento de que a pena de morte – desde que a morte seja digna – é um caminho necessário para a manutenção da ordem e que também serve pela exemplaridade. Perde-se com o exagero do espetáculo, ganha-se com a brevidade da execução e a aprovação social que ela representa. Emprestando-se um termo de Foucault, é o que se pode chamar de economia das punições:

Quase sem tocar o corpo, a guilhotina suprime a vida, tal como a prisão suprime a liberdade, ou uma multa tira os bens. Ela aplica a lei não tanto a um corpo real e suscetível de dor quanto a um sujeito jurídico, detentor, entre outros direitos, do de existir. Ela devia ter a abstração da própria lei (FOUCAULT, 1997, pág.16)

Esta cristalização se dá pela aceitação de que a pena capital, a morte pela guilhotina, pode ser entendida como a supressão da vida, assim como a prisão suprime a liberdade e a multa tira os bens do indivíduo. Ou seja, a pena de morte é somente uma dentre outras formas de punição. Como não se questionam as demais formas de punir, assim também a pena de morte acaba por entrar num rol de outras sentenças imputadas a crimes com menor gravidade e a correspondência entre criminoso e pena passa a ser responsabilidade do próprio criminoso, não da Justiça, que apenas aplica-lhe uma punição prevista num código de conduta aprovado e devidamente conhecido pela sociedade.

Como se vê, o que muda não é a punição em si, mas o sistema pelo qual o poder de punição passa a ser exercido. Mas como isso aparece na obra de Foucault? Pelas pistas que nos são mostradas, pelas evidências habilmente colocadas a cada trecho, a cada frase, a cada elemento textual. Sua narrativa, como no parágrafo acima, tem como resultado – senão também a intenção – de provocar justamente este questionamento: *como* se dá a aplicação de uma lei a um sujeito jurídico, sem face, sem nome, sem passado, e não a um corpo real e suscetível de dor?

Para chegar a este objetivo o método é justamente o da reconstrução. A edição dos textos antigos utilizados por Foucault durante a primeira parte de *Vigiar e Punir* engendra um enorme quebra-cabeças que vai ser revelado aos poucos, em cada nova reflexão, em cada nova análise, mas não de maneira linear ou cronológica, não de maneira pontual ou específica, mas numa relação de longo prazo entre a historicização presente no livro e a narrativa ficcional que se apresenta por meio da justaposição destas próprias peças. Tal narrativa acaba compondo um cenário e uma reflexão, ou melhor, um cenário que servirá para a reflexão. Os exemplos utilizados ao longo da obra fazem as vezes de ação, e os sujeitos de cada uma dessas passagens ganham as características de personagens. Tal como Damiens, primeiro personagem a ser utilizado na reconstrução que Foucault busca na obra, agora é por meio do que acontece com Benoît que somos chamados à análise proposta como método:

Enquanto era feita a leitura da sentença de condenação, estava de pé no cadafalso, sustentado pelos carrascos. Era horrível aquele espetáculo: envolto em uma grande mortalha, a cabeça coberta por um crepe, o parricida estava fora dos alcances dos olhares da silenciosa multidão. E sob aquelas vestes, misteriosas e lúgubres, a vida só continuava a manifestar-se através dos gritos horrorosos, que se extinguíam logo, sob o facão.¹⁴

Mas, *quem é* Benoît? Três vezes criminoso, matador de mãe, homossexual, homicida, o primeiro parricida cujas mãos a lei não cortou. Mas, aqui, não é importante examinar *quem é* o criminoso, mas *como* se dá a punição. Agora, diferentemente do período dos suplícios, o corpo é escondido. Isso é o que era importante evidenciar. Foucault quer mostrar que se excluem dos castigos a encenação da dor. É o que o autor chama de “sobriedade punitiva”, em que todos sabem o que está acontecendo, como está acontecendo, e o objeto em questão – a pena de morte, a pena capital, a decapitação – representa uma universalidade que torna suficiente a exemplaridade.

O trecho escolhido por Foucault, retirado da *Gazzete des tribunaux*, tem em si uma enorme representatividade. É um símbolo de grande poder de significação. A linguagem, o resultado tal como dado, o fim a que serve são perfeitamente entendidos

¹⁴ Gazzete des tribunaux, 30 ago. 1832, *apud* Foucault (1997), pág. 16

como peça fundamental neste jogo que busca a montagem do ambiente em que se dá a punição. É outro trecho que serve à economia do sistema punitivo e nele podemos encontrar alguns elementos, como o adjetivo *horrível* para designar o espetáculo. A narração do que acontece e a descrição do ambiente em que o ato se desenrola ganham o relevo da adjetivação.

Sem o recurso da adjetivação, pode-se supor, entre outras considerações, que se trata, realmente, de um espetáculo. Por espetáculo compreendemos um evento de entretenimento, de grandes proporções, baseado fundamentalmente na visibilidade e na dimensão ampliada que merece ter. Outra observação que se pode supor é que a visão do condenado em pé, sustentado pelos carrascos, lhe dão ampla ideia de impotência. Ao se saber que o condenado estava envolto numa mortalha, antecipa-se o fim a que se destina a condenação: o corpo está prestes a morrer. Assim, coberto pela mortalha e com o rosto envolto por um crepe, a multidão não vê sua identidade. A multidão acompanha atenta a leitura da sentença. E a reação do condenado é de desespero diante da iminência da morte.

5.5.1 – A pena de morte em *A Sangue Frio*

Como já escrito anteriormente, a pena de morte é um dos principais temas discutidos em *A Sangue Frio*. O leitor é levado a refletir e a posicionar-se a todo o momento em relação ao tema, e não raros são os momentos em que o questionamento é inevitável. Pela habilidade em utilizar as informações e os elementos de que dispõe, Capote defende a tese de que a pena de morte representa um exagero no que se refere à punição institucional. Em diversas oportunidades confronta dados, testemunhas, opiniões, argumentos que mostram o rigor da punição e a ineficiência de seu poder estratégico. Mais do que discutir a justiça da pena capital, ainda marca os acontecimentos que levam a um julgamento precipitado, desigual e preconceituoso, usando alguns elementos para mostrar ao leitor o contrasenso que é tirar uma vida humana como condenação de um assassinato.

A narrativa nos lembra de que o Estado do Kansas aboliu a pena de morte em 1907. Mas, em 1935, devido ao súbito predomínio de turbulentos criminosos profissionais no meio-oeste (entre eles o casal de namorados tornados famosos pela tela do cinema, Bonnie Parker e Clyde Barrow), os legisladores voltaram atrás e votaram pela restauração da medida. Entretanto, apenas em 1944 o carrasco pôde exercer sua função. Nos dez anos seguintes, nove condenações pela pena máxima seriam executadas no Estado. E, desde 1954, o carrasco do Kansas não executara um condenado sequer antes de Perry e Dick, pois o então governador George Docking – 1957 a 1960 – era declaradamente contra a pena de morte, pois anunciara em diversas oportunidades que “não gostava de matar gente.”

Pode-se perceber, em outras passagens de *A Sangue Frio*, como o autor vai marcando seu posicionamento contra a pena de morte, ou, ao menos, como pretende discutir as circunstâncias em que a pena de morte é aplicada, como ocorre o julgamento, a medida do poder do judiciário e o uso de expedientes estratégicos – a escolha dos jurados, o processo do interrogatório, a legislação que não permite que o médico psiquiatra faça seu diagnóstico de modo completo diante do tribunal – e, ainda, como reconstrói os ambientes em que os condenados aguardam sua execução.

Segundo Capote, à época do primeiro julgamento, em abril de 1960, cento e noventa pessoas aguardavam execução civil. Escreve o autor:

Cinco destes cento e noventa estavam entre os moradores de Lansing, incluindo os assassinos dos Clutter. Ocasionalmente, pessoas importantes que visitam a prisão são convidadas ao que um alto funcionário chama de “dar uma espiada no Corredor da Morte”. Aquelas que aceitam, recebem um guarda como guia, que, enquanto conduz o turista ao longo do corredor de ferro em frente às celas da morte, tende a identificar os condenados com um formalismo cômico.

– E aqui está – disse a um visitante em 1960 – o Sr. Perry Edward Smith. Na cela ao lado, o companheiro de Smith, Sr. Richard Eugene Hickock. (CAPOTE, 1980, pág.372)

Neste pequeno trecho já é possível notar que as palavras utilizadas pela narrativa e a própria circunstância que elas narram demonstram a visão sobre a pena de morte. A expressão grafada entre aspas “dar uma espiada no Corredor da Morte”

antecipa a observação de que o procedimento de receber visitantes em uma penitenciária com esta característica serve apenas à publicidade que a punição representa, ao caráter de espetáculo, de demonstração pública dos condenados. Mais adiante, chama o guarda de guia e o visitante de turista, numa linguagem que relaciona o momento a um passeio prazeroso. “Guia” e “turista” são ironias para o tipo de visita que acontecia na prisão. E contrasta com “o longo corredor de ferro em frente às celas da morte”. Numa mesma frase, duas orações conotativas, mas com pesos completamente diferentes. Talvez a intenção seja evidenciar que, num local de características tão densas, seja possível explorar a visita como exposição espetacular dos criminosos.

Também pode-se destacar o modo como o guia-guarda procede a identificação dos condenados. Capote descreve essa referência como de um “formalismo cômico”. Tal qual o guia que apresenta um ponto de visita a um grupo de turistas, a fala sai automática, e apresenta Sr. Perry Smith em uma cela e Sr. Richard Hickock em outra, como se fossem quaisquer condenados. Nenhuma outra referência, nenhuma atribuição ao seu crime ou à sua pena, nenhum comentário sobre quem são os indivíduos que se encontram atrás das grades.

Impressionista também é a narração que se faz quando da chegada dos condenados a Lansing. Em um tom realista, apoia um texto narrativo em uma descrição de detalhes que identificam adequadamente o lugar, mas também nos deixa transparecer o estado de espírito das personagens e o tratamento que se dá a eles como sendo apenas mais dois criminosos, evidenciando uma espécie de comportamento-padrão que a penitenciária mantinha a cada vez que novos detentos chegavam para esperar o momento da execução. O trecho a seguir conta a história:

Numa tarde chuvosa de abril os assassinos dos Clutter subiram aquela escada pela primeira vez. Tendo chegado a Lansing após uma viagem de oito horas de carro, percorrendo seiscentos e quarenta quilômetros desde Garden City, os recém-chegados foram despidos, banhados, tiveram os cabelos cortados rente e receberam uniformes de zuarte grosso e chinelos macios (na maior parte das prisões norte-americanas esses chinelos são os calçados geralmente usados pelos condenados à morte). Uma escolta armada conduziu-os então dentro daquela tarde úmida até o edifício em forma de caixão, dirigindo-os pela escada acima até duas das doze celas – dispostas lado a lado – que compõem o Corredor da Morte de Lansing.

A presença de termos mais diretos, como “o Corredor da Morte de Lansing” demonstram certa seriedade ao narrar este episódio. A narração objetiva permite algumas referências temporais, como uma breve “numa tarde chuvosa de abril”, mas sua essência econômica demonstra a importância de um discurso mais direto. Isto pode ser percebido inclusive pela interferência informativa que Capote faz quando descrevia literariamente os condenados, recém-chegados a Lansing e escreve que ambos receberam chinelos macios: “na maior parte das prisões norte-americanas os chinelos são os calçados geralmente usados pelos condenados à morte”. Num primeiro instante, o texto nos monta a cena quadro a quadro, os condenados chegando, descendo do carro, cansados por uma viagem de mais de oito horas, depois sendo despídos, o banho, o corte de cabelo padronizado e, por fim, a explicação do chinelo como sendo uma prática comum a todas as penitenciárias para todos os detentos condenados à morte.

Ou seja, em algum momento a narrativa chega a apontar uma certa personalização, um certo tratamento individual, o que logo é quebrado por uma narração que dá conta de um procedimento-padrão. Na penitenciária, são submetidos a outras normativas que os tratam coletivamente, ficarão isolados em celas ordinárias, sem nada especial e receberão o tratamento dado aos condenados à pena de morte. Neste ambiente padronizado, há pouco espaço para as individualidades, e é justamente este a função do diagrama representado pela instituição da prisão.

Foucault vai chamar a estes procedimentos de máquina abstrata, em que os agenciamentos se distribuem em segmentos duros, compactos, separados a partir de descontinuidades formais: a escola, o exército, a oficina, eventualmente a prisão. Estes segmentos se comunicam na máquina abstrata que lhe confere, de acordo com Deleuze, “uma microsegmentaridade flexível e difusa, de forma que eles todos se parecem, e a prisão se estendem através dos outros, como as variáveis de uma mesma função sem forma, de uma função contínua, visto que a escola, o quartel, a oficina, já são prisões” (1988, pág.50)

Deleuze continua sua observação, admitindo que o isolamento para Foucault sempre foi um dado secundário, que deriva de uma função primária, bem diferente

conforme o caso. O internamento dos loucos, por outro lado, é feito segundo o modo do “exílio” e o modelo do leproso; o internamento dos delinquentes se faz do mesmo modo do enquadramento e tendo por modelo o doente infeccioso. Continua Deleuze, dizendo que exilar e enquadrar são a princípios funções da exterioridade, que os dispositivos de internamento apenas efetuam, formalizam, organizam. “A prisão, enquanto segmentaridade rígida (celular) remete a uma função flexível e móvel, a uma circulação controlada, a toda uma rede que atravessa também os meios livres e pode aprender a sobreviver sem a prisão”. (DELEUZE, 1988, pág. 52).

A descrição de Capote sobre a segmentaridade dos indivíduos provocada pelo isolamento em celas-padrão (sistema celular) ilustra de modo mais visível o que Deleuze acaba de teorizar:

As celas são idênticas: dois metros por três, e o único mobiliário consiste de um catre, uma privada, uma pia e uma lâmpada no teto, acesa dia e noite. As janelas são muito estreitas, além das barras de ferro, e cobertas com uma tela de arame negro como um véu de viúva. Assim, os rostos dos condenados à força mal podem ser distinguidos pelos passantes. Os condenados têm uma boa visão da parte externa: um terreno baldio, sujo e vazio, que no verão funciona como campo de beisebol. No alto, e além das muralhas da prisão, um pedaço de céu.

A muralha é construída de pedra bruta e, nas suas fendas, pombos fazem seus ninhos. Uma porta de ferro enferrujada – incrustada na parte da muralha visível aos ocupantes do Corredor – espanta os pombos toda vez que é aberta, fazendo-o levantar voo, pois range e geme sobre os gonzos. Aquele portão conduz a um depósito cavernoso, onde, mesmo nos dias mais quentes, o ar é úmido e frio. Várias coisas são guardadas naquele local: reservas de metal utilizadas pelos sentenciados na fabricação de placas de automóvel; madeira; maquinaria velha; petrechos de beisebol – bem como um cadafalso de madeira crua, cheirando remotamente a pinho. Essa é a câmara de execução do Estado. Quando um homem é levado até lá para ser enforcado, os prisioneiros costumam dizer que “ele foi até a esquina” ou também que foi “visitar o armazém”. (CAPOTE, 1980, pág. 370-371).

O discurso de Capote materializa a função da prisão celular. A prisão é, na ótica de Foucault, a forma de aparelho disciplinar exaustivo do modelo panóptico, construído para exercício do poder de punir mediante a supressão do tempo livre – o

bem jurídico mais geral das sociedades modernas, como lembra Santos (2005). Nesse sentido, a prisão é um aparelho jurídico-econômico que cobra a dívida do crime em tempo de liberdade suprimida, mas é sobretudo um aparelho técnico-disciplinar construído para produzir docilidade e utilidade mediante exercício de coação educativa total sobre o condenado.

O método de ação da prisão, dirigido à recodificação da existência dos sujeitos, consiste no isolamento, com ruptura das relações sociais e familiares de modo convencional, substituídas por relações verticais representadas por um controle hierárquico. O indivíduo condenado é objeto de relações de poder e ponto de incidência de relações de saber (técnicas de correção), segundo causalidades psicológicas da história individual.

Foucault (1997) contribui para esta discussão, ao referir que o princípio da clausura não é constante, nem indispensável, em suficiente nos aparelhos disciplinares. Estes trabalham o espaço de maneira muito mais flexível e mais fina. No entender de Foucault:

Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quando corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa. (FOUCAULT, 1997, pág. 123)

Dentro de toda a padronização, os mecanismos de poder precisam impetrar penas individuais, para dar a ideia de um julgamento que leva em consideração cada caso de maneira isolada e, como medida geral, atribui penas específicas para cada condenado. Na verdade, as penas e o tempo a passar na penitenciária obedece a um correspondente jurídico predeterminado, mas a publicidade de uma pena pessoal tem um efeito mais exemplar do que a padronização do sistema carcerário e mesmo dos sistemas de punição. Foucault explicita melhor a questão da duração da pena no trecho a seguir:

A justa duração da pena deve portanto variar não só com o ato e suas circunstâncias, mas com a própria pena tal como ela se desenrola concretamente. O que equivale a dizer que, se a pena deve ser individualizada, não é a partir do indivíduo-infrator, sujeito jurídico de seu ato, autor responsável do delito, mas a partir do indivíduo punido, objeto de uma matéria controlada de transformação, o indivíduo em detenção inserido no aparelho carcerário, modificado por este ou a ele reagindo.

(FOUCAULT, 1997, pág. 205)

Convém lembrar que “a esquina”, e o “Corredor”, termos usuais em Lansing, onde ficarão os condenados até o dia de sua execução, são expressões conhecidas no meio prisional americano da época, e que passam a fazer parte dos noticiários e dos comentários da população ao momento que envolve julgamento e condenação. Como havíamos adiantado a narrativa para explorar a questão da prisão como fonte de isolamento dos criminosos, cabe retroceder na mesma narrativa para explicar o contexto em que se deu a condenação, passando por alguns detalhes que envolveram o julgamento e os procedimentos legais que levaram à condenação dos sujeitos em questão.

Primeiramente, convém salientar que, embora fosse de se esperar, a comunidade do Kansas não acompanhou de perto o julgamento ou as notícias que a imprensa publicava sobre a semana que envolveu as definições sobre o caso. O jornal Garden City Telegram registrou que poucas pessoas, mesmo nas cidades mais próximas, tinham conhecimento do caso. O texto do periódico dá a dimensão de que não houve um grande interesse, e que no período em que os autores deste crime estavam sendo julgados, três outros assassinos em massa surgiram nas manchetes dos jornais. “Como resultado, este crime e seu julgamento são apenas mais um dos casos que se leem e se esquecem...” (CAPOTE, 1980, pág.324)

Para compor o cenário do primeiro dia do julgamento, o texto de Capote dá uma ideia de como as pessoas estão vestidas, como uma maneira de demonstrar a importância deste acontecimento. O discurso registra que os quatro advogados estão de roupa nova, os sapatos novos do promotor, “que rangiam a cada passo”. A narrativa lembra que Hickock estava bem vestido com a roupa trazida por seus pais: calças

elegantes de sarja azul, camisa branca, gravata azul escura. Perry, que não possuía paletó ou gravata, parecia deslocado. Usava uma camisa aberta no peito (emprestada do sub-xerife) e calças de zuarte enroladas na bainha. Para dar uma ideia de como Perry parecia deslocado daquele ambiente, o texto recorre a elementos figurativos e o descreve que ele “parecia tão solitário e deslocado quanto uma foca num trigal”.

Depois, o texto passa a descrever o ambiente onde tinha lugar o julgamento. A composição do cenário, embora fosse uma descrição que correspondesse a qualquer palco de julgamento, dá uma apreensão melhor do ambiente onde o fato acontece, colocando o leitor presente na cena. A narrativa mostra um momento em que os jurados estão prestes a ser escolhidos:

O tribunal era uma câmara despretensiosa, situada no terceiro andar do Tribunal de Finney, com paredes brancas e mobiliário de madeira escura. Os bancos para os espectadores comportavam cento e sessenta pessoas. Na manhã de terça-feira, 22 de março, os bancos estavam ocupados exclusivamente por um corpo de jurados todo masculino e residente em Finney, dentre o qual se selecionaria um júri. (...) O processo se completou em quatro horas: e, o que é mais, o júri – com dois turnos de jurados – foi tirado dos primeiros quarenta e quatro candidatos. Sete foram rejeitados por objeção categórica da defesa, e três foram dispensados a pedido da acusação. Vinte outros foram exonerados, ou porque se opunham à pena capital ou porque admitiam já terem opinião formada quanto à culpabilidade dos réus. (CAPOTE, 1980, pág.325)

A composição do corpo de jurados, como mostra o trecho acima, parece ter sido constituído a partir de critérios técnicos e que representariam um julgamento menos comprometido com uma ou outra causa. Entretanto, como pode-se notar na sequência desta narrativa, a composição dos jurados era amplamente predisposta à condenação máxima dos réus. Alguns critérios relevantes foram desconsiderados no momento da configuração do júri, o que representava séria desvantagem aos acusados. Note-se ainda que os advogados de defesa, designados pelo Estado, pouco poder representativo tiveram junto à corte para intervir nesta composição. O excerto a seguir mostra que a formação do grupo responsável pelo destino de Perry Smith e Dick Hickock não era tão neutro quanto se desejava:

Os catorze homens escolhidos consistiam em meia dúzia de fazendeiros, um farmacêutico, um diretor de berçário, um empregado de aeroporto, um perfurador de poços, dois vendedores, um maquinista e o gerente do Boliche do Ray. Eram todos pais de família (muitos tinham cinco filhos ou mais), e filiados seriamente a uma ou outra das igrejas locais. Durante o exame *voir-dire*¹⁵, quatro deles declararam ao tribunal que conheciam pessoalmente, embora sem intimidade, o Sr. Clutter. Mas, após um interrogatório prolongado, cada um deles respondeu que esta circunstância não prejudicaria a sua capacidade de dar um veredicto impessoal. O empregado do aeroporto, um homem de meia-idade, chamado D.L. Dunnan, disse, quando lhe perguntaram sua opinião sobre a pena capital:

– Em geral sou contra. Neste caso não. (CAPOTE, 1980, pág.325)

Para os que ouviram, essa declaração parecia indicar claramente o preconceito. Mesmo assim, Dunnan foi aceito como jurado. E outros que se enquadravam em situação semelhante. Os réus foram espectadores desinteressados no processo de escolha. No dia seguinte, o julgamento começaria de verdade e seria a primeira vez que se permitiria a entrada de espectadores comuns no tribunal que, como refere o texto, “uma área pequena demais para acomodar mais do que uma modesta porcentagem daqueles que queriam entrar” (CAPOTE, 1980, pág.333). O comportamento dos assassinos, em boa parte do tempo, manteve o tom da frieza que beirava o deboche. Assim, nos dias que se sucederam, revezaram-se as testemunhas: familiares, o amigo de Perry, Don Cullivan, Floyd Wells, personagem-chave cujo depoimento colocou a ambos na cena do crime e que agora, em testemunho, selaria a sorte dos réus, e Alvin Dewey, cujo depoimento trouxe à tona a confissão de Perry Smith. Com ela, a revelação de que tinha sido Perry o autor de todos os disparos e, conseqüentemente, responsável direto pela morte de todos os integrantes da família, e do desejo de Dick em violentar Nancy, a filha adolescente do casal, fato que foi evitado pelo companheiro.

¹⁵ No tribunal do júri norte-americano, os jurados são criteriosamente escolhidos. Uma vez escolhidos os candidatos a jurados, há uma investigação inicial a respeito dos conhecimentos de cada um deles, para descobrir sua idoneidade moral, buscando identificar os candidatos tendenciosos, os que não serão capazes de despir-se de seus preconceitos e vestir-se da característica principal do júri, que é a imparcialidade. O procedimento de escolha ocorre com o arrolamento das pessoas que poderão ser jurados, os quais são escolhidos entre eleitores qualificados da comunidade. Tal procedimento de exame dos candidatos a jurados se chama *voir-dire*. Em busca da imparcialidade, os candidatos a jurados são interrogados pelo juiz e pelos advogados de ambas as partes litigantes, a fim de que sejam eliminados do corpo de jurados quaisquer indivíduos que possam estar relacionados com uma das partes ou, por uma determinada razão, demonstrem qualquer parcialidade.

Na última sessão do julgamento, uma quantidade considerável de advogados, curiosos, cidadãos simples e aristocratas da comunidade de Finney se fizeram presentes. Capote registra que o último ato do programa era do promotor Logan Green. O promotor representa, neste ponto, a própria instituição do aparelho judiciário porque, embora não tenha ele o poder de julgar, é dele a responsabilidade de fazer valer a vontade da sociedade, ainda que expresse uma determinação muito mais particular do que coletiva. Foucault lembra que o discurso do judiciário sobre os réus representa uma face do diagrama do poder, ao definir que o poder produz realidade, antes de reprimir. E também produz verdade, antes de ideologizar, antes de abstrair ou de mascarar.

5.5.2 – *O julgamento como espetáculo*

O discurso do promotor, materializado no discurso de *A Sangue Frio*, vai ter o poder maior do que simplesmente acusar. Tem o efeito de condenar. Para demonstrar a autenticidade do pronunciamento de Logan Green, Capote primeiro o qualifica. Antes de apresentá-lo devidamente aos olhos atentos do leitor, o texto refere que a presença da aristocracia de Finney ao último dia do julgamento era um gesto de cortesia para com o Juiz Tate e Logan Green – membros estimados daquela comunidade. Isto é, ao colocar o nome do promotor em par de igualdade com o Juiz que dirige o julgamento, confere-lhe autoridade e o qualifica como sendo alguém cuja opinião representa uma palavra a ser seguida. Pelo poder institucionalizado, sua fala passa a ser representativa de verdade. Podemos observar a seguir como o texto constrói a imagem do promotor:

[A plateia concentrava] também um vasto contingente de advogados de outras cidades, muitos dos quais tinham viajado grandes distâncias, ocupavam vários bancos: queriam, especificamente, ouvir a alocução final de Logan Green ao júri. Green – um pequeno septuagenário maneiroso e duro – possui uma grande reputação entre seus pares, que admiram sua arte cênica, um repertório de dons histriônicos que inclui um sentido tão agudo de oportunidade quanto a de um comediante profissional. Como perito advogado criminal, seu papel costumeiro é o de defensor mas, neste caso, o Estado o contratara como assistente especial de Duane West, pois acreditava-se que o jovem advogado não estava suficientemente amadurecido para a tarefa de acusação sem um apoio mais experimentado.

Assim como as grandes vedetes, o último ato do programa era de Green. As instruções sóbrias do Juiz Tate ao júri precederam-no, da mesma forma que o resumo do promotor. (CAPOTE, 1980, pág.362)

Dois detalhes na construção de *A Sangue Frio* merecem destaque: primeiro, o registro de que a performance do promotor teria uma arte cênica, com tons cômicos, o que de certa forma impressiona tanto aos jurados quanto aos presentes ao julgamento. Depois o fato de que, por sua notada qualificação como advogado, Green fora chamado para ajudar a promotoria, visto que era um risco deixar um advogado ainda sem maturidade suficiente conduzir a acusação. A quem representava o risco, podemos perguntar. O risco seria de não haver a esperada condenação à pena de morte. Ou seja, o aparelhamento do estado, a partir de uma predisposição à condenação, acabou desequilibrando as forças do julgamento, passando para o lado da defesa alguém notadamente capaz de convencer os jurados a elaborar seu posicionamento.

Convém salientar ainda o tratamento dado a Green, que no discurso de Capote é comparado a uma vedete, que como sendo a mais importante apresentação da noite tem a tarefa de encerrar o show. Sobre as vedetes pairam as luzes do espetáculo, e é para onde focalizam os olhares atentos dos observadores. Não se descarta o tom pejorativo com que o termo “vedete” é aplicado, simbologia que liga a atividade a uma situação de preconceito na sociedade, ainda que o efeito prático desta comparação seja o de colocar a personagem no centro das atenções. Ainda assim, o teor de sua argumentação ligado à sua preeminência soam com o poder que este lugar da fala representa:

– Alguém pode ter dúvida quanto à culpabilidade dos réus? Não! Não importa quem apertou o gatilho da arma de Hickock: ambos são culpados. Só há uma maneira de assegurarmos que esses homens não mais vagarão pelas cidades deste país. Pedimos a pena máxima: morte. Não o fazemos em sinal de vingança, mas com toda a humildade... (CAPOTE, 1980, pág.362)

Os advogados de Perry e Dick limitaram-se a apelar para a clemência dos jurados, salientando que o homem não teria o direito de reparar este erro com a

supressão de duas vidas humanas e que a pena de morte era a herança dos tempos bárbaros, e que segundo a lei tirar a vida de alguém é errado – então, não poderia seguir este exemplo. A defesa assim buscou apelar aos jurados sobre a não aplicação d apenas capital:

– Uma herança dos tempos bárbaros. A lei nos diz que tomar a vida de alguém é errado – e logo segue o exemplo. Um ato quase tão perverso quanto o crime punido. O Estado não tem o direito de infligi-lo. Não é suficiente. Não impede o crime – apenas barateia a vida humana e dá oportunidade a outros assassinatos. Tudo que pedimos é misericórdia. Tenho certeza de que pedir a pena perpétua é uma pequena misericórdia... (CAPOTE, 1980, pág.363)

Uma vez que o leitor possa avaliar como dinâmico e eletrizante este instante do julgamento, o discurso de *A Sangue Frio* – talvez dando-lhe menos crédito e até mesmo reduzindo a importância ou o efeito da condenação que se encaminhava – remonta a cena em que, supostamente, um jurado segue instintivamente o comportamento de boa parte dos integrantes da plateia e protagoniza um enorme bocejo. Capote descreve que ele ficou sentado com os olhos entorpecidos e a boca tão escancarada que as abelhas poderiam entrar e sair à vontade. Ora, a dedução que se faz, entendendo que este é um texto ficcional, é que muitas situações podem ter sido supervalorizadas ou mesmo reconstruídas literariamente para servir ao pensamento do autor. Esta cena pode ser um exemplo disso, na medida em que intensifica uma situação que identifica o julgamento como algo enfadonho, sonolento, mesmo diante da gravidade do crime e da iminente condenação dos acusados. A intervenção do promotor Green desperta a todos da situação de sonolência, ao menos é esta a referência de Capote:

Senhores – começou dispensando notas –, acabaram de ouvir dois apelos enérgicos pedindo clemência para os réus. Parece uma sorte que estes admiráveis advogados, Srs Fleming e Smith não estivessem na residência dos Clutter naquela noite fatal: uma sorte para eles mesmos, por não terem que pedir clemência para a família condenada e também porque, se estivessem lá – bem, na manhã seguinte, seriam mais de quatro cadáveres. (CAPOTE, 1980, pág.363)

Ao evidenciar a eloquência da acusação, Capote talvez esteja querendo enfatizar o desequilíbrio que tenta mostrar desde o começo: que o julgamento já estava

dado, que a sentença era anteriormente conhecida e que ao poder hierárquico e verticalizado do Estado não há resistência. Para o Estado, trata-se de mais um julgamento, o cumprimento de uma norma dada a partir de uma rotina de condenação. Para marcar que o julgamento representava muito mais um ritual de condenação do que uma análise que considerasse a individualidade dos réus e as particularidades do caso em seu julgamento específico e único, Capote reconstrói a cena de modo que passa justamente essa ideia, sintetizando no comportamento do juiz tal avaliação:

(...) As deliberações do corpo de jurados não levaram mais de quarenta minutos. Muitos espectadores, antecipando uma decisão rápida, nem chegaram a abandonar seus lugares. O Juiz Tate, no entanto, teve de ser chamado de sua fazenda, onde estava dando de comer aos cavalos. Quando chegou finalmente, envolto na toga colocada às pressas, foi com impressionante serenidade e dignidade que perguntou:

– Senhores jurados, chegaram a um veredicto?

(CAPOTE, 1980, pág.367)

Expressões como “não levaram mais de quarenta minutos” e “decisão rápida” denotam que pouco houve a se discutir entre os jurados, no período de deliberações. A própria impressão das pessoas que ficaram na plateia, aguardando o retorno dos jurados, adiantava uma condenação pela pena máxima. O diagrama das punições estava fechado e todos os procedimentos de acusação, o comportamento dos jurados, a performance cênica do promotor auxiliar, tudo levava a crer que o julgamento já estava decidido. “Eles não têm a menor chance”, ouvia-se entre os bancos da plateia. De fato, Capote registra que o julgamento seria um verdadeiro massacre, cujo final já era conhecido. Pelo discurso que se montou em volta do crime e dos criminosos, por todas as circunstâncias previamente conhecidas, a sentença apenas ratificou o que todos os prognósticos apontavam:

– Primeira acusação. Nós, o júri, consideramos o réu, Richard Eugene Hickock, culpado de assassinato em primeiro grau e a pena é a morte. – Tate olhou na direção dos prisioneiros, de pé diante dele, algemados aos guardas, como interessado na sua reação. Eles também olharam para ele, impassíveis, até que voltou a ler as sete acusações restantes: três sentenças para Hickock e quatro para Perry. (CAPOTE, 1980, pág.367-368)

O juiz leu cada sentença de condenação e agradeceu aos jurados, que teriam “cumprido corajosamente um dever”. Como se condená-los fosse o dever, e não apenas julgá-los. O que importa, neste momento, é atender à expectativa da sociedade, a partir de uma punição exemplar. A condenação dos indivíduos, que numa primeira avaliação pode ser considerada como um sentimento puro de justiça na verdade, opera em outra dimensão: produz a partir da publicidade do poder sobre o corpo dos indivíduos sua própria constituição como sujeitos de um processo que, teoricamente, aproxima-se do fim: a solução do caso com a fixação da pena antecipa a execução e formaliza um ritual socialmente aplaudido. Foucault complementa a observação:

Efetivamente, aquilo que faz com que um corpo, gestos, discursos e desejos sejam identificados e constituídos enquanto indivíduos é um dos primeiros efeitos de poder. Ou seja, o indivíduo não é o outro do poder: é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo que ele constituiu.

(FOUCAULT, 1979, pág. 183)

O julgamento em si, o ritual da condenação, a leitura das sentenças, o registro das expressões dos condenados servem como marcas tangíveis do exercício do poder judiciário sobre os indivíduos. Da mesma forma que vimos, ao longo da narrativa, um sujeito criminoso se constituindo, agora vemos um sujeito condenado em constituição, e seremos apresentados posteriormente aos sujeitos de uma execução igualmente imposta pelo Estado, cuja formalidade demonstra o próprio exercício de uma estratégia que age por efeito coletivo, com finalidade de punição individual: não é a este ou a aquele criminoso que se pretende atingir, mas ao crime como um todo.

Ainda pode-se ligar o efeito de *A Sangue Frio* com o pensamento de Michel Foucault, assinalando que este último, a partir de uma teoria política da criminalidade, repudia o conceito de natureza criminosa de determinados indivíduos, para mostrar o crime como jogo de forças, no qual a posição de classe produz o poder e a prisão. A imagem de um julgamento que coloca juiz e réu frente a frente é, na sua visão,

antológica: se o magistrado tivesse tido a infância pobre do acusado, poderia ser o réu em julgamento; se o réu fosse bem nascido, poderia estar no lugar do juiz.

Para Foucault, o estudo dos objetivos da prisão origina sua segunda grande hipótese crítica, baseada na diferenciação dos objetivos ideológicos e dos objetivos reais do sistema carcerário das punições: os objetivos ideológicos da prisão seriam a repressão e redução da criminalidade, enquanto os objetivos reais seriam a repressão seletiva da criminalidade e a organização da delinquência, definida como tática política da submissão. (SANTOS, 2005, pág. 6)

Encaminhando-se para as páginas finais de *A Sangue Frio*, Truman Capote faz questão de encaixar as duas prisões como peças valiosas na economia do Kansas. O fato de descrevê-las como lugar de muitos detentos, tão numerosos que se todos os detidos fossem soltos, seria suficiente para povoar uma pequena cidade. Ao refletir sobre a importância – não só econômica – mas principalmente exemplar, Capote nos apresenta o local onde os condenados vão permanecer até cumprirem a sentença:

A mais antiga das prisões é a Penitenciária para Homens do Estado do Kansas – um palácio acastelado, preto e branco, que distingue, pelo menos visualmente, uma cidadezinha do interior: Lansing. Construída durante a Guerra Civil, recebeu seu primeiro residente em 1864. Hoje, a população de sentenciados atinge dois mil. O atual diretor, Sherman Crouse, anota diariamente num gráfico o total segundo a raça (por exemplo: 1.405 brancos, 360 negros, 12 mexicanos, 6 índios). Mas a raça não importa: cada sentenciado ali é um cidadão de uma aldeia de pedra cercada de altos torreões vigiados por metralhadoras – doze acres cinzentos de ruas cimentadas, pavilhões e oficinas de trabalho.

A descrição dá dimensão da segurança – uma obsessão em se falando de prisões – e também da multiplicidade de sujeitos que ali habitam. Não importa conhecê-los, e a classificação é muito mais para manter um dado estatístico do que para providenciar qualquer tipo de estudo ou providência a respeito disso. A descrição do prédio em destaque dentro da penitenciária de Lansing chama a atenção:

Na ala sul do conjunto da prisão, ergue-se um pequeno e curioso edifício de dois andares: sombrio, em formato de caixa. Essa instituição, conhecida oficialmente como Edifício de Segregação e Isolamento, é uma prisão dentro de outra prisão. Entre os detentos do andar de baixo é chamado de *O Buraco* – lugar onde os prisioneiros mais difíceis, criadores de

casos, são ocasionalmente exilados. Uma escada de ferro circular leva ao segundo andar e no alto fica o Corredor da Morte.

A primeira data marcada para a execução de Smith e Hickock era 13 de maio de 1960. Entretanto, a execução foi adiada porque a Suprema Corte do Kansas concedeu uma protelação pendente do resultado dos apelos para novo julgamento, pedido por seus advogados. Depois desse dia, a narrativa registra que Perry Smith iniciou uma greve de fome. Não ingeriu qualquer alimento durante dias, até que foi levado para a enfermaria onde lhe aplicaram uma sonda e passaram a alimentá-lo por via endovenosa. Passou de 80 para 60 quilos e só retomou a alimentação voluntária depois de 14 dias, quando teve acesso a um bilhete que seu pai enviara à penitenciária, dando sinais de que queria vê-lo. Recuperou o peso gradualmente e, em outubro, pôde retornar ao Corredor da Morte, o que provocou a ironia de Dick: “Seja bem-vindo, queridinho”, foi o que pronunciou.

A partir da relação dos detentos com o ambiente a que foram submetidos, pode-se entender que o ambiente molda a ação do homem, que resignado não tem alternativa senão aceitar sua situação. Capote descreve o Corredor como sendo cinzento e quieto como as profundezas do oceano. A quietude, entretanto, não era permanente, e como Dick escrevera certa vez numa carta à mãe,

Às vezes não se ouve o pensamento da gente. Jogam-se homens nas celas lá embaixo, naquilo que chamam de Buraco, muitos deles lutando feito loucos. Praguejando e lutando o tempo todo. É intolerável. Todo mundo pede pra parar. Gostaria que me mandasse algo para tapar os ouvidos. Mas talvez não me deixem usar. Acho que os maus não têm descanso... (CAPOTE, 1980, pág. 384)

O desabafo não deixa de registrar a resignação e, de certa maneira, uma contrastante indignação pela situação em que se encontra. Quem está no Corredor da Morte aguarda pelo pior, mas há sempre uma esperança de que a situação fosse revertida. O próprio Dick, inclusive, escrevera várias cartas tentando novo julgamento, ou ao menos uma revisão da pena. Ele, que nunca fora um leitor assíduo, passava agora horas folheando livros jurídicos, compilando suas pesquisas na esperança de revogar sua sentença. As cartas tinham os mais variados destinatários, como a União Norte-Americana de Liberdades Cíveis e a Ordem dos Advogados do Kansas. As cartas

denunciavam seu julgamento como uma farsa e não um julgamento legítimo, pedindo ajuda para um novo julgamento.

Em meio a essas correspondências, reclamava da situação em que vivia naquela cela insuportável. Capote tenta dar uma dimensão mais realista ao ambiente habitado pelos condenados à morte com a seguinte descrição:

O pequeno edifício estava de pé havia mais de um século, e as mudanças de estação provocavam reações diferentes em sua estrutura: o frio do inverno saturava as armações de pedra e ferro e, no verão, quando as temperaturas explodem muitas vezes acima dos quarenta graus, as velhas celas eram caldeirões malcheirosos. “Tão quentes que minha pele chega a arder”, Dick escreveu numa carta datada de 5 de julho de 1961. “tento me mexer o mínimo possível. Sento no chão. Minha cama está suada demais para deitar nela, e o cheiro me enjoa por causa de um só banho por semana e de estar usando sempre a mesma roupa. Não há ventilação e as lâmpadas esquentam ainda mais. E os percevejos o tempo todo batendo nas paredes”. (CAPOTE, 1980, pág. 384)

A narrativa nos mostra que Dick Hickock seguiu escrevendo suas cartas, na tentativa de provar que ambos não tiveram um julgamento justo. Até que finalmente uma delas deu resultado. A carta era endereçada a Everett Steerman, presidente do Conselho de Assistência Legal da Ordem dos Advogados do Kansas, que ficou preocupado com as alegações de Dick, que insistia em uma mudança de jurisdição e em um novo julgamento. Um novo advogado foi designado para o caso, Russel Schultz, que entrou com pedido de *habeas corpus* e o Supremo Tribunal do Kansas designou um de seus juízes aposentados, Walter Thiele, para conduzir uma audiência em grande escala. Quase dois anos após o julgamento, todos os envolvidos foram novamente ouvidos, inclusive Perry e Dick, em Lansing. A audiência durou seis dias, mas não conseguiu novo julgamento. O máximo que obteve foi uma nova data de julgamento: 25 de outubro de 1962, que também não foi cumprida, visto que os assassinos da família Clutter tiveram suspensão temporária determinada por um juiz federal.

5.5.3 – A execução

Capote escreve que outros três anos se passaram e durante esse tempo outros dois advogados assumiram o caso – Schultz demitira-se. Os advogados Joseph Jenkins e

Robert Birgham entraram com numerosos apelos dentro do esquema do sistema da Corte Federal, evitando três novas datas para as execuções: 25 de outubro de 1962, 8 de agosto de 1963 e 18 de fevereiro de 1965. Em março do mesmo ano, após quase dois mil dias de encarceramento, a Corte Suprema decidiu que Perry Smith e Dick Hickock seriam executados na madrugada de 14 de abril de 1965.

O texto de *A Sangue Frio* põe o detetive Alvin Dewey, que trabalhou incansavelmente para capturar os autores do crime ainda em 1959, na cena que conta como foi noticiada a execução dos assassinos. Ele está lendo um jornal no restaurante de um hotel em Topeka, quando a manchete trazia CRIME SANGRENTOS TERMINA COM MORTE NA FORÇA. A reportagem é de um repórter da agência Associated Press, e começava assim:

Richard Eugene Hickock e Perry Edward Smith – parceiros no crime – morreram esta manhã na forca da prisão estadual, por um dos crimes mais sangrentos dos anais do Kansas. Hickock, com trinta e três anos, morreu primeiro, à 0,41 e Smith, com trinta e seis, morreu à 1,19... (CAPOTE, 1980, pág. 405)

A inclusão do detetive lendo o jornal tem apenas a função estética, visto que logo depois desta passagem Capote coloca que Dewey os vira morrer, já que estava entre as vinte testemunhas que assistiram ao enforcamento. A narrativa que Capote monta do cenário que foi palco da execução em muito se aproxima dos textos trabalhados por Foucault em *Vigiar e Punir* e, mesmo acontecendo no século XX, em 1965, parecem saídos de uma execução na idade média. O modo como Capote articula as descrições, o movimento de aceleração e retardo do tempo, a valorização de algumas cenas em detrimento de outras mostram uma edição textual cuidadosa, provavelmente com o intuito de provocar mais uma reflexão sobre a pena de morte, visto que neste momento ela se materializa diante do leitor. Esta é a passagem:

Dewey os vira morrer, pois estava entre as vinte testemunhas, convidadas para a cerimônia. Nunca presenciara uma execução e quando, à meia-noite, entrara no depósito frio, a cena o surpreendera: antecipara um cenário condigno e não esta caverna mal iluminada e atravancada de tábuas e outros entulhos. Mas o cadafalso, com seus dois laços pálidos amarrados à trave mestra, era imponente. E também o era, de modo impressionante, o carrasco que, empoleirado na

plataforma ao alto dos treze degraus do instrumento, projetava uma sombra enorme. O carrasco – um cavalheiro coriáceo, anônimo, importado do Missouri para o acontecimento, pelo que receberia seiscentos dólares – vestia um velho terno jaquetão de listras brancas, um pouco folgado demais para a sua magra figura – o paletó quase batendo nos joelhos. Na cabeça, usava um chapéu de cowboy que deveria ter sido verde quando o comprou, mas agora apenas um trambolho sujo, gasto e manchado de suor. (CAPOTE, 1980, pág. 405)

Até o último momento da vida dos condenados, Capote busca registrar descrições que revelem certa humanização aos personagens, como que preocupado constantemente em reconstruir uma imagem digna dos assassinos, o que acaba auxiliando no processo de subjetivação dos personagens. Isso é o que acontece quando a narrativa apresenta indiretamente, em um diálogo momentos antes da primeira execução, a última refeição dos condenados: Camarão, batata frita, pão de alho, sorvete, morangos e creme chantilly, embora Perry nem tenha tocado na comida. Mais adiante, Capote recupera a última fala dos assassinos, como a dar-lhes uma última chance de se constituírem como sujeitos de sua própria criminalidade. Perguntado sobre se essa teria sido a mais longa noite de sua vida, Dick Hickock teria dito: “Pelo contrário, é a mais curta”.

Ao focar seu livro na vida dos criminosos e não nas causas ou nas consequências de seus crimes, ao desviar do olhar sobre o estereótipo para conhecer as idiossincrasias dos assassinos, Capote aproxima-se da proposta de observação de Michel Foucault ao longo de sua vasta obra, questionando a falta de oportunidades dos sujeitos, o discurso da delinquência, a propagação do terror e do aumento da violência urbana. Vale lembrar que para Foucault as leis não se opõem globalmente à ilegalidade, mas que umas organizam explicitamente o meio de não cumprir as outras. A lei é uma gestão de ilegalismos, como coloca Deleuze (1988, pág. 39), “que permite a uns e torna possível a outros ou inventando-os como privilégio da classe dominante, tolerando outros como compensação às classes dominadas ou, mesmo, fazendo-os servir à classe dominante, finalmente, proibindo, isolando e tomando outros como objeto, mas também como meio de dominação.”

CONCLUSÕES

Este é um momento difícil na escritura de uma tese de doutorado. Três anos depois de conviver quase que diariamente com o mesmo objeto, dormir e acordar com ele não só em pensamento, mas ter suas ações regidas pelo recorte de pesquisa deixa qualquer um preocupado. Nos últimos seis meses mais especificamente, mesmo sem dispor de um tempo diário para a escrita da tese ou mesmo para breves apontamentos, chega o momento de colocar no papel as principais impressões a respeito de tema tão rico, tão revelador e, ao mesmo tempo, pouco pesquisado nas universidades.

O tema do poder exercido como estratégia pelas instituições prisionais e seu fracasso na transformação de indivíduos, ressocializando-os e os devolvendo-os à sociedade não é novo, nem sua abordagem inédita. O que se pretendeu, na presente tese, foi um cruzamento que nos pareceu, à época do início da pesquisa, um bom desafio para uma descoberta: investigar as marcas ficcionais do discurso de Truman Capote em sua principal obra, *A Sangue Frio*, lida a partir da lente do filósofo francês Michel Foucault, nos pareceu realmente um bom rumo a seguir.

Ao utilizar a metodologia aberta de Michel Foucault para analisar os procedimentos de escrita de Truman Capote, pudemos verificar inúmeros sinais de uma reconstrução cênica, de um mapeamento topográfico e de uma constituição individualizada dos sujeitos que praticam o crime de que trata o livro. Optamos por não detalhar o crime, visto que nossa intenção não era entender *o que* de fato aconteceu, objeto de centenas de outras teses ou mesmo observações mais iniciais, mas *quem* cometeu tais atos e, ainda, *como* esses criminosos se constituem à luz de um discurso de representação e de uma fala própria e que os constitui como sujeitos.

Duzentas e cinquenta páginas depois é possível traçar um desenho mais aperfeiçoado do que representa o sistema de punições no que Foucault chama de fábrica de delinquentes, assim como foi possível entender que este sujeito, dado pronto pelo discurso da criminalidade ou discurso da delinquência merece uma abordagem centrada em seus atos, em suas falas, nas cenas das quais é protagonista para que se possa

entender, de fato, *quem* é este criminoso que se constitui a partir de enunciados complexos e que materializam as relações de poder. Como se viu ao decorrer da presente tese, o delito seria, por um lado, uma espécie de subversão do poder, e por outro, uma forma visível, luminosa de exercício deste mesmo poder.

Buscamos algumas marcas na obra de Truman Capote, sempre lendo a partir da ótica de Michel Foucault, e descobrimos que *A Sangue Frio* apresenta inúmeros pontos de enfrentamento, focos de instabilidade, como lembra Deleuze, cada um comportando seus riscos de conflito, de lutas e de inversão pelo menos transitória das relações de força. Podemos destacar que uma das ideias centrais em *Vigiar e Punir* é que as sociedades modernas podem ser definidas como sociedades disciplinares, mas a disciplina não pode ser identificada como uma instituição nem com um aparelho, visto que a disciplina está distribuída horizontalmente pela sociedade, materializando-se das mais diversas formas.

Ao analisar as cartas que um dos criminosos, Perry Smith, troca com a irmã, podemos verificar no texto dela uma linguagem consoante com a sociedade da disciplina, visto que seu discurso é todo calcado numa perspectiva cristã, temente a Deus e à justiça dos homens. Ora, aceitar a regulação da vida social cotidiana a partir da lei e dos costumes religiosos nada mais é do que potencializar o exercício da disciplina: ao mesmo tempo em que eu, enquanto sujeito de um poder disciplinar, de uma estrutura hierarquizada de poder, me mostro suscetível a ela, tento enquadrar os outros comportamentos a partir de um procedimento-padrão, do atendimento de uma norma de conduta social. Não basta dar o exemplo de uma vida “dentro das regras”, socialmente aceita e enquadrada na sociedade da disciplina, ainda mais é preciso sugerir aos outros que passem a aceitar essa regulação disciplinar, imposta pelas mais variadas instituições, cujas relações familiares ajudam a perpetuar.

Na visão de Foucault, não há exercício de disciplina, ou melhor, não há como manifestar o sucesso da disciplina sem uma relação vertical, hierarquizada das estratégias de poder. Esta visão se dá principalmente nas peças ou engrenagens particulares que pertencem ao Estado de forma tão evidente como a polícia e a prisão. Instituições legitimadas pelo Estado e pela própria sociedade, a polícia e a prisão têm uma função meramente disciplinar na sociedade moderna. A punição não pode ser

entendida como um ato social, mas como uma manifestação estratégica desse poder com intenções de fazer eco no tecido social a partir da utilização de seus indivíduos tornados sujeitos.

Em *A Sangue Frio*, pode-se notar a constante preocupação do discurso literário em nos mostrar mais do que meros sujeitos criminosos formados pelo estereótipo social, reforçados pelo discurso da delinquência. O que o romance procura comprovar é que há um indivíduo tornado sujeito a cada construção de seus atos, seja por um discurso mediado – como as outras pessoas o veem – ou por um discurso direto – como ele quer ser visto ou, ainda, como acredita que pode ser visto.

Para comprovar esta possibilidade, podemos notar que Capote subverte constantemente a lógica de invisibilidade social a que os presos comuns são submetidos nos processos de julgamento, condenação e prisão, como levantado por Foucault em suas obras sobre a prisão, a disciplina e a punição. Foucault nos mostra que o poder investe os dominados, passa por eles e através deles, apoia-se neles, do mesmo modo que eles, em sua luta contra esse poder, apoiam-se por sua vez nos pontos em que ele os afeta. Os personagens centrais de *A Sangue Frio*, Perry Smith e Dick Hickock, buscam cada um a seu modo subverter esse poder, manifestar-se individualmente dentro de um universo de sujeitos-padrão, facilmente observáveis e identificáveis. São rotulados como diferentes, são ex-presidiários, ex-detentos, fichados, fugitivos, delinquentes, criminosos e carregam consigo todos os estigmas sociais a eles correspondentes. O discurso de Capote tenta construí-los como sujeitos individuais, não dados como prontos, mas em constante constituição. Em determinado momento, não foge do lugar-comum ou, ao menos, dá voz para os discursos sociais que os ressignificam na mesma ótica do discurso de padronização do comportamento coletivo. Mas na maioria das vezes nos mostra *como* os sujeitos se constituem e *quem* são esses sujeitos.

Pode-se dizer que, ao final da tese que demonstra esses efeitos metodológicos da construção dos sujeitos em destaque, o texto de Truman Capote levanta a voz contra o direito penal norte-americano, registrando com boa dose de visibilidade o modo como opera o direito penal e o discurso de legitimidade que circunda a justiça e, sobretudo, a soberania de suas decisões. Ao discutir a pena de morte, o julgamento desigual, a negligência dos advogados de defesa, Capote desnuda um direito penal que enuncia os

crimes e os castigos em função de uma defesa da sociedade. Ao utilizar-se de signos que se dirigem à alma ou ao espírito e estabelecem associações de ideias entre a infração e a punição, donde a pena de morte pune com o máximo rigor os casos hediondos, o direito penal busca legitimidade pelos fins, não importando os meios: é preciso livrar-se desses indivíduos que ameaçam a sociedade, mesmo que a supressão da vida signifique varrer para debaixo do tapete uma sujeira construída durante os últimos cinco séculos pelo menos.

Acreditamos que a tese cumpra seu principal papel, que é discutir *como* esses sujeitos são dados a ver em um texto ficcional, a partir de uma verificação metodológica que não se pretende fechar a discussão, mas mostrar um corte longitudinal e mesmo lateral deste objeto. Conforme adianta Deleuze ao dialogar com a obra de Foucault, se a prisão, por seu lado, diz respeito ao visível, uma vez que não pretende mostrar o crime e o criminoso, mas ela própria constitui uma visibilidade, é um regime de luz antes de ser uma figura de pedra, definida pelo Panoptismo de Bentham, então a presente tese colabora com a mudança de olhar, a mudança deste foco da visibilidade para o criminoso em questão, voltando às suas marcas individuais, ao seu passado, atentando para a representação de sua individualidade, ainda que por um universo ficcional.

Os discursos produzidos pelos sujeitos a partir de cartas, memórias, diálogos e mesmo por meio de um relato autobiográfico, como mostrado em *A Sangue Frio*, nos permitiram um recorte mais preciso acerca da compreensão de quem são estes indivíduos e como eles sofrem, ao longo da vida, o exercício de um poder sobre eles. Ao discutir a relação com o corpo, a punição do corpo e a privação da liberdade, tanto Foucault quanto Capote nos permitem um olhar menos viciado, menos suscetível às formas padrões de compreensão de dada situação. Assim, a proposta de entendimento a partir do pensamento de Michel Foucault nos parece uma metodologia adequada para não emitir considerações fechadas, definitivas, teorias acabadas em um texto que se propõe a mostrar evidências, antes que comprovar uma tese, de modo mais pragmático.

O que se pretendeu aqui foi entender como esse discurso ou, ainda como os diversos discursos sobre os sujeitos os colocam numa relação de inferioridade perante o poder legitimador da disciplina, da punição e da regulação de sua liberdade. O conjunto de discursos nos dá pistas, a partir dos enunciados que se materializam sobre o universo

da punição e que podem, se assim for desejado, embasar novas pesquisas a partir do mesmo viés metodológico proposto por Michel Foucault. Se a prisão enquanto forma tem seus enunciados e seus regulamentos, ela produz um indivíduo intimamente dependente desta forma, ligado ao seu universo e preso a um ato de constituição de sua subjetivação. Quando Foucault refere que a prisão é uma fábrica de delinquentes e que a delinquência é útil para o exercício do poder, podemos ver marcas desta observação na referida obra em análise e também comprovar as impressões iniciais já demonstradas na introdução da presente tese, segundo as quais o meio molda o homem assim como o discurso que se constrói em torno dos sujeitos passa a ser aceito como tal pelos próprios sujeitos.

Seja pela linguagem ou pelas relações sociais expressas a partir da linguagem, *Sujeito, discurso e delinquência – uma cartografia de A Sangue Frio* cumpre o que foi proposto inicialmente, uma vez que não analisa a referida obra a partir de uma metodologia dada *a priori*, mas constrói essa metodologia de análise a partir dos próprios recortes que se fazem da narrativa e, por conseguinte, formam o escopo das observações que julgamos pertinentes. Em outras palavras, o método de trabalho baseou-se em decompor o texto e fazer, a partir daí, uma análise do que se julgava pertinente de acordo com o planejamento traçado, observando as principais marcas narrativas que construíram o discurso ficcional presente em *A Sangue Frio*, sob o prisma da obra provocante de Michel Foucault.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANHA, M. L. de A. & MARTINS, M. H. P. **Filosofando**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1993.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de estética**. A Teoria do Romance. São Paulo: Unesp, 1998.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BAUMAN, Sigmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIM, W. **Obras escolhidas**, 3 volumes. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e Técnica, arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

BILLOUET, P. **Foucault**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, M. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1988

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BORDINI, Maria da Glória. SANSEVERIANO, Antônio Marcos et al. **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003

BROOKS, P. **Reading for the plot**. Design and Intention in narrative. London: Cambridge, 1992.

CAPOTE, T. **A sangue frio**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CARMO, C.R. **Teoria da narrativa, representações do feminino e telenovela**. Campo Grande: Intercom, 2001.

CHAVES, Flávio Loureiro. **História e literatura**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

CHIAPPARA, Juan Pablo. **Michel Foucault: ficção, real e representação**. A produção de sentidos sociais: desdobramentos teóricos contemporâneos. In: MARTINS, Adailton Luiz e RAGO, Margareth. Dossiê Foucault. Revista Aulas nº 3 [s/l], 2007.

CLARKE, G. **Capote: uma biografia**. Tradução Lya Luft. 2. Ed. São Paulo: Globo, 2006.

DECCA, E. O que é romance histórico? In: AGUIAR, Flávio et al. (Org.). **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1987.

DELEUZE, G. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DESCOMBES, V. **Le même et l'autre**. Quarante-cinq ans de philosophie française (1933-1978). Paris: Minuit, 1979.

DREYFUS, H. & RABINOW, P. **Michel Foucault: Uma trajetória filosófica**. São Paulo: Forense Universitário, 1995.

DUYCKAERTS. **A noção de normal em psicologia clínica**: introdução a uma crítica dos fundamentos teóricos da psicoterapia. São Paulo: Ed. Herder, 1966.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004

FONSECA, M. Alves. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. São Paulo: Educ, 2003.

FOUCAULT, M. **História da Sexualidade**, vol I – A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. 4ª ed. **O nascimento da clínica**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 3. ed. São Paulo: BM. Fontes, 1985.

_____. **A ordem do discurso**. 9. ed. São Paulo: Loyola, 2003.

_____. **Arqueologia do saber**. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b.

_____. **Ditos e Escritos IV**. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **Eu Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

_____. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1979

_____. **O sujeito e o poder.** In: DREYFUS, H. & RABINOW, P. Michel Foucault. Uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

_____. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982).** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

_____. Trad. FONSECA, Marcio Alves da; MUCHAIL, Salma Tannus. **A hermenêutica do sujeito.** 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Trad. VASSALO; Ligia M. Ponde. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão.** Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

_____. **História da Sexualidade**, vol II – O uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. **História da Sexualidade**, vol III – O cuidado de si. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. **Sexo, poder e indivíduo - Entrevistas Selecionadas.** Tradução de Davi de Souza e Jason de Lima e Silva, Desterro: Nefelibata, 2005.

_____. **Vigiar e Punir.** Petrópolis: Vozes, 1997.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa.** Petrópolis: Vozes, 1971. p. 257-275.

GRANEL, Gérard. **Who comes after the subject?** Routledge, E. Cadava, P. Connor, J.-Nancy, 1991, p. 148-157

GREGOLIN, M. R. V. Foucault e Pêcheux na Análise do Discurso: diálogos e duelos. São Carlos: Claraluz, 2004.

HALL, STUART. **A identidade cultural na pós-modernidade.** São Paulo: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. The work of representation. In: HALL, Stuart (org.) **Representation.**

Cultural representation and cultural signifying practices. London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage/Open University, 1997.

HARRER, Sebastian. **The theme of subjectivity in Foucault's lecture series *L'Hermeneutique du Sujet*.** In: Foucault Studies, nº 2, p. 75-96. Bonn, Bonn University, 2005.

HUTCHEON, L. **The Politics of Postmodernism**. London and New York: Routledge, 1993.

_____. **Poética do Pós-Moderno: história, teoria e ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**. Perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.

_____. **How to do theory**. Malden, Massachussets: Blackwell, 2006.

_____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, 2 vols., São Paulo: Editora 34, 1999.

JASINSKI, I. **Do pensamento à ficção no exílio de Francisco Ayala**. Florianópolis, UFSC, 2007.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Trad. J. Rodrigues de Mereje. São Paulo: 1958.

_____. **Fundamentos da Metafísica dos costumes**. Trad. Lourival de Queiroz Henkel. Prefácio de Affonso Bertagnoli. São Paulo: Ed. Brasil, 1936.

LIMA, L. C.. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LYOTARD, J.F. **O pós-moderno**. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

LUCÁKS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. **Narrar ou descrever?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, Irene . **O romance e a voz**. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

MACHADO, R. **Ciência e Saber. A trajetória da arqueologia de Foucault**. 1988. Rio de Janeiro, Graal.

MANGEL, A. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MANSFIELD, N. **Subjectivity**. Theories of the self – from Freud to Haraway. New York: New York University Press, 2000.

MAINGUENAU, D. **Discurso, enunciado, texto**. In: _____. **Análise de textos de comunicação**. São Paulo: Cortez, 2004, p. 51-57.

MASSEY, D. **Space, Place and Gender**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1994,p. 147-156

MEYERHOFF, Hans. **O tempo na literatura**. São Paulo: Mcgrow, 1976.

NIETZSCHE, F. **Ecce homo** : Como alguém se torna o que é / Friedrich Nietzsche; tradução, notas e posfácio Paulo Cesar de Souza. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Genealogia da moral: uma polêmica**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Assim falava Zaratustra**. Rio de Janeiro, RJ: Rio de Janeiro, RJ: Formar, 1979.

_____. **Para além do bem e do mal**. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

NUNES, B. **Narrativa histórica e narrativa ficcional** IN: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

ORTEGA, F. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal; 1999.

PAIM, I. **Esquizofrenia**. 2ª ed. Atualizada. São Paulo: Editorial Grijalbo Ltda, 1973.

PERRONE, Cláudia. Lukács, a alegoria e o nada. In: BORDINI, Maria da Glória. SANSEVERIANO, Antônio Marcos et al. **Lukács e a Literatura**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003

PIVA, E. **A questão do sujeito em Paul Ricoeur**. Belo Horizonte; Síntese Nova Fase, 1999.

PORTER, D. **The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction**. New Haven: Yale UP, 1981.

RAJCHMAN, J. **Foucault: A Liberdade da Filosofia**. Tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 2002.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

REVEL, J. **Michel Foucault: conceitos essenciais**. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovesani. São Carlos: Claraluz, 2005.

RIBEIRO, Rejane de Almeida. **O pós-moderno e a relação entre literatura e história em “Running Dog”, de Don Delillo**. São José do Rio Preto: UNESP, 2006

RICOEUR, Paul. **História e Verdade**. Trad. F. A. Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

_____. **O Discurso da Ação**. Trad. Arthur Mourão. Lisboa, Edições 70, 1988

_____. **Tempo e Narrativa**. Campinas: Papirus, 1985, vol. 1.

SANTAELLA, Lúcia. **Matrizes da Linguagem e pensamento**. Sonora. Visual. Verbal. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2000.

SANTI, Heloíse C. E SANTI, Vilson J.C. Stuart Hall e o trabalho das representações. Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação. Ano 2, Edição 1 – Setembro/Novembro. São Paulo: USP, 2008.

SANTOS, J. C. **Trinta anos de Vigiar e Punir**. São Paulo: IBCCRIM, 2005.

_____. **A criminologia radical**. São Paulo: Forense, 1981.

SCHOPENHAUER, A. **O Livre Arbítrio**. São Paulo: Ed. Brasileira 1983

SCHÜLER, D. **Teoria do Romance**. São Paulo: Ática, 1989

SHIZUNO, E. **A narrativa policial na revista Vida Policial**. Curitiba: PUCPR, 2009

SEVERO, C.G. **Um olhar foucaultiano sobre a loucura e a família**: análise de práticas discursivas que constituem o discurso antimanicomial. Dissertação de mestrado. Florianópolis: UFSC/BU, 2003.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

_____. **As Estruturas da Narrativa**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

VEIGA-NETO, A. **Foucault e a educação**. Belo Horizonte: Autêntica. 2003.

VEYNE, P. **Como se escreve a história**. 3. ed., Brasília, Unb, 1995.

WHITE, H. **Meta-História**. A imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____. **Trópicos do Discurso**. Ensaaios sobre a crítica da cultura. SP : Edusp, 1994.

WOLFE, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. Trad. José Rubens Siqueira; posfácio de Joaquim Ferreira dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.